This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,520,423

PROPERTY OF
University of
Wisconsin
Library
1817
STELLFELD PURCHASE 1964

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Sein Leben und seine Werke

von

August Reissmann.

Zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Portrait in Stahlstich.

Berlin,

Verlag von J. Guttentag (D. Collin).

1872.

Von demselben Verfasser erschien:

Robert Schumann.

Sein Leben und seine Werke.

Mit Schumann's Portrait.

2. vermehrte Aufl. 1871. Geh. 1½ Thlr. Eleg. gebunden 1⅚ Thlr.

Von Bach bis Wagner.

Zur Geschichte der Musik.

1867. 27 Sgr.

Lehrbuch der musikalischen Komposition.

In drei Bänden. 1865—1871.

I. Die Elementarformen. II. Die angewandte Formenlehre.
III. Die Instrumentationslehre.

Preis à Band 3 Thlr.

Das Werk ist von der gesammten Kritik als ein vortreffliches, von dem grössten Theil derselben als das beste seiner Gattung anerkannt worden. — Aus der grossen Zahl der anerkennenden Urtheile lassen wir nur einige folgen:

Blätter für Kunst, Literatur und Antike. No. 1. 1867.

„Wer hätte wohl in der musikalischen Welt den Namen Reissmann nicht schon oft gelesen und gehört? Selbst dem Dilettanten in der Musik wird dieser Name häufig vorgekommen sein; den Kennern und Fachmännern ist Reissmann seit mehr als einem Decennium als einer der geistreichsten und eingehendsten Theoretiker auf dem musikalischen Felde bekannt. — Sein Lehrbuch der musikalischen Komposition hat auf dem theoretischen und praktischen Musikgebiete eine tiefe, nicht hoch genug anzuschlagende Bedeutung. Nicht, dass wir auf diesem Felde einen fühlbaren Mangel an ähnlichen Lehrbüchern hätten, denn ausser den bedeutenderen von Reiche, Marx, Bobe existiren minder bedeutende in einer Unzahl. Allein die methodische und systematische Fassung des Lehrbuches von Reissmann zeichnet sich vor allen Anderen höchst vortheilhaft aus."

Süddeutsche Musikzeitung. No. 12. 1866.

„Der Verfasser genannten Lehrbuchs hat durch seine früheren Werke sich bereits einen bedeutenden Ruf und eine hervorragende Stellung unter den musikalischen Schriftstellern unserer Zeit errungen, und sein Lehrbuch der musikalischen Komposition dürfte vielleicht am meisten geeignet sein, eine recht allgemeine Verbreitung zu finden, und den Namen des Autors Jedem, der sich für Musik interessirt, nicht nur bekannt, sondern auch lieb und werth zu machen. Es ist wirklich kein Mangel an theoretischen Werken, aber unter allen derartigen Büchern, die uns bekannt geworden sind, behandelt keines seine Aufgabe in so gelungener, leicht fassbarer, auch zum Selbstunterricht geeigneter Weise, wie dies hier Reissmann gethan."

Breslauer Zeitung. No. 594. 1866.

„Wo der Kritik solch ein Fundamentalwerk eines der hochbedeutendsten Musikschriftsteller vorliegt, hat sie nicht mehr die peinliche Pflicht, einzelnen kleinen Detailmängeln nachzuspüren, sondern die gewaltige Geistesgabe mit innerster Genugthuung, ja Bewunderung entgegen zu nehmen und sie dem, mit der Musikwelt so innig verwachsenen deutschen Volke an's Herz zu legen. Alles bezeugt hier die Meisterhand, das gewaltige Material und seine Durchdringung formell und materiell, seine massvoll eingeschränkte Benutzung, seine Anordnung, sei es für die einzelnen Haupttheile, sei es für die stufenweise, stets selbständiges Schaffen anregende Weiterführung des Schülers, seine klare, selbst ohne Zusätze eines Lehrers fassliche und doch tief eingehende und schöne Darstellung, vom Stoff gehoben und ihn erhebend. — — Wir vertrauen auf seine fruchtreiche Einwirkung zur gründlichen Umgestaltung unserer gegenwärtigen musikalischen Misère."

Unter der Presse befindet sich:

Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke **von August Reissmann.** Preis ca. 2 Thlr.

Verlag von J. Guttentag (D. Collin) in Berlin.

Felix Mendelssohn Bartholdy

J. Guttentags Verlags Buchhdlg.
D. Collin Berlin.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Sein Leben und seine Werke

von

August Reissmann.

Zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Portrait in Stahlstich.

Berlin,

Verlag von J. Guttentag (D. Collin).

1872.

Musik
ML
410
M5
R38
1872

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

STELLFELD

Vorwort zur ersten Auflage.

Schon seit einer Reihe von Jahren ist das Verlangen nach einer zusammenhängenden Darstellung des Lebens und der Wirksamkeit jenes Meisters, der einst die Musikgestaltung unserer Zeit fast ausschliesslich beherrschte, rege und laut geworden. Die Schrift von Lampadius über Felix Mendelssohn-Bartholdy trat von vornherein nur in der bescheidenen Form eines: „Denkmal für des Meisters Freunde“ auf, und wurde als solches dankbar aufgenommen. Durch die Veröffentlichung von Mendelssohn's Briefen aber wurde das Bedürfniss nach einer eingehendern, das künstlerische Wirken und Schaffen besonders berücksichtigenden Biographie nur erhöht; diesem möchte ich mit meinem Versuch entgegenkommen. Dabei schien es mir angemessen, die Gesichtspunkte, nach denen ich meine Darstellung des Lebens und der Wirksamkeit Robert Schumann's unternommen, in gleicher Weise zu den leitenden für die vorliegende Arbeit zu machen, um so mehr, als sie allseitig Anerkennung fanden. Das Leben Mendelssohn's bietet zwar in seinem äussern Verlauf selbst eine Reihe glänzender und anziehender Einzelheiten, aber kaum mehr als jedes andere bei ähnlichen, glücklichen Verhältnissen. Es gewinnt daher ebenfalls nicht eigentlich Bedeutung an sich, sondern nur durch das, was es erzeugte. Darum erscheint es auch hier einzig richtig, den äussern Verlauf dieses Lebens nur so weit zu berücksichtigen, als er auf jene innere Entwickelung einwirkt. Die Hauptquelle für diese

Darstellung bildeten natürlich die oben erwähnten von Paul und Dr. Carl Mendelssohn, dem Bruder und dem Sohne des Meisters veröffentlichten Briefe desselben. Doch war ich auch bemüht, die in Zeitschriften zerstreuten Notizen zu sammeln, um durch sie, in Verbindung mit andern verbürgten Mittheilungen einzelner Zeitgenossen Mendelssohn's, ein möglichst vollständiges Bild seiner Wirksamkeit, wie es jene Briefe denn doch nicht gewähren, zu erhalten.

Bei der Analyse der einzelnen Werke des Meisters habe ich wieder meine bekannte Methode geübt, die sich gleichfalls die Billigung vieler Kunstverständigen erworben hat. Ich war immer bemüht an der Besonderheit der formellen Gestaltung, die das Kunstwerk bei Mendelssohn erfährt, die Eigenthümlichkeit seines Genius zu zeigen. So darf ich wol hoffen, dass die vorliegende Arbeit eines gleich günstigen Erfolges sich erfreuen dürfte, wie meine früheren.

Berlin, im October 1866.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Ausser durch E. Devrient's verdienstliches Buch: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig 1869) wurde ich noch durch eine Reihe von Mittheilungen anderer Freunde des Hauses *Mendelssohn* in den Stand gesetzt, mancherlei Ungenauigkeiten und Irrthümer zu berichtigen und einige bisher wenig oder gar nicht bekannte Thatsachen in dieser neuen Auflage nachzutragen, so dass diese nun auch das äussere Leben des Meisters in grösserer Ausführlichkeit behandelt. Die Darstellung der künstlerischen Entwickelung desselben ist dagegen ziemlich unverändert geblieben.

Bad Langenau, im August 1872.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel: Das Haus Mendelssohn 3

Zweites Kapitel: Die Uebersiedelung nach Berlin 15

Drittes Kapitel: Mendelssohn's erste Schöpfungen 30

Viertes Kapitel: Die ersten Triumphe. England. Die italienische Reise 72

Fünftes Kapitel: Die ersten Jahre der praktischen Wirksamkeit . . . 129

Sechstes Kapitel: Leipzig 167

Siebentes Kapitel: Berlin 228

Achtes Kapitel: Leipzig. Berlin 259

Neuntes Kapitel: Mendelssohn's kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung 306

Anhang: Drei Sonette Boccaccio's, übersetzt von Felix Mendelssohn . . 319

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Sein Leben und seine Werke.

Erstes Kapitel.

Das Haus Mendelssohn.

Zweimal in einem Zeitraum von kaum fünfzig Jahren sollte der Name: „Mendelssohn“ mit leuchtenden, unvergänglichen Buchstaben eingetragen werden in die Geschichte deutschen Lebens und deutscher Kultur. Jener früheste Träger desselben: Moses Mendelssohn, der eine so weit reichende Bedeutung für das Judenthum gewann, nahm zugleich an den Kämpfen, welche der deutsche Geist im vorigen Jahrhundert gegen undeutsches Denken und Dichten führte, lebhaft und erfolgreich Antheil; wie der Enkel des ausgezeichneten Mannes, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, dieser grosse Meister der Töne, der Musik unserer Tage eine neue und eigenthümliche Richtung gab und ihr erneuten Aufschwung verleihen half, das nachzuweisen ist der Zweck des vorliegenden Werkes.

Jener grosse Philosoph und aufopfernde Erzieher und Anwalt seines Volks wurde zugleich der eigentliche Begründer des Namens wie des Hauses Mendelssohn. Noch bis zum Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts war es unter den Juden nicht Sitte einen erblichen Familiennamen zu führen; der Sohn erhielt vielmehr nur einen Vornamen, dem er dann den seines Vaters zufügte. Erst durch Verordnung der Regierung (1805) wurden die Juden in Preussen veranlasst Familiennamen anzunehmen.

Moses Mendelssohn, in Dessau, woselbst sein Vater Namens Mendel an der jüdischen Gemeinde als Elementarlehrer und Schreiber der Thorarollen angestellt war, am 6. September 1729 geboren, war schon in seinem vierzehnten Jahre nach Berlin

gekommen und hatte sich hier, durch die bittersten Sorgen und Entbehrungen nicht behindert, jene so umfassende Bildung angeeignet, die ihn später zu einem der hervorragendsten Männer seines Jahrhunderts machte. Bereits vor Erlass jener erwähnten Regierungsverordnung hatte er den Familiennamen „Mendelssohn“ angenommen. Seine Freunde: Lessing, Nicolai, Abbt u. a. nannten ihn nur „Moses“, wie er seine Briefe unterzeichnete. In einem Briefe an eine Leipziger Freundin unterzeichnet sich seine Frau: „Fromet, Frau des Moses Dessau.“[1]) Als Schriftsteller führte er den Namen: „Moses Mendelssohn.“[2])

Bereits in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte er unter seinen Glaubensgenossen eine Bedeutung gewonnen, dass man auf ihn wie auf einen neu erstandenen Propheten sah. Welch' grossen Antheil er überhaupt an der geistigen Entwickelung der letzten Decennien seines Jahrhunderts nahm, ist hinlänglich bekannt. Von speciellem Interesse für unsern Zweck ist sein Verhältniss zur Tonkunst. Der berühmte Philosoph und Mathematiker war auch ein Freund der Musik. Namentlich das Studium der Mathematik mochte ihn veranlasst haben, die Musik auch praktisch zu erlernen. Er nahm bei dem bekannten Theoretiker Kirnberger, mit dem er seit 1757 freundschaftlich verkehrte, Unterricht im Clavierspielen; stellte ihn jedoch nach wenigen Monaten wieder ein, namentlich deshalb, weil er in die Darstellung der verschiedenen Tactarten sich nicht zu finden vermochte. Doch verringerte das seine Theilnahme an der Musik, namentlich ihrem mathematischen Theil, keineswegs, wie wir aus seinen philosophischen Untersuchungen ersehen.

„Göttliche Tonkunst“, sagt er in dem eilften Briefe (Ueber die Empfindungen), „du bist die einzige, die uns mit allen Arten von Vergnügen überrascht! Welch süsse Verwirrung von Vollkom-

---

[1]) Kayserling: Moses Mendelssohn pag. 137.

[2]) Den Namen „Bartholdy“ fügte erst sein Sohn Abraham hinzu. Im Jahre 1823 suchte dieser bei der Regierung die Erlaubniss nach, in Folge einer testamentarischen Bestimmung, den Familiennamen „Mendelssohn-Bartholdy“ führen zu dürfen, die er auch erhielt.

menheit sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften, die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Uebellauten: Quellen der Vollkommenheit! Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen; das Ebenmaass in den Beziehungen der Theile auf einander und auf das Ganze; die Beschäftigung der Geisteskräfte in Zweifeln, Vermuthen und Vorhersehen: Quellen der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigen Gefässe: eine Quelle der sinnlichen Lust! Alle diese Ergötzlichkeiten bieten sich schwesterlich die Hand und bewerben sich wetteifernd um unsre Gunst. Wundert man sich nun noch über die Zauberkraft der Harmonie? Kann es uns befremden, dass ihre Annehmlichkeiten mit so mächtigem Reize in die Gemüther wirken, dass sie rauhe ungesittete Menschen bezähmt rasende besänftigt und traurige zur Freude belebt?"

Moses Mendelssohn war seit Anfang Juni des Jahres 1762 mit Fromet Gugenheim, der Tochter des Abraham Gugenheim in Hamburg vermählt. Von den Kindern, die aus dieser Ehe hervorgiengen, überlebten ihn sechs, drei Söhne und drei Töchter, denen er eine sorgfältige Erziehung angedeihen liess. Den allgemeinen Unterricht leiteten Hauslehrer, bei deren Wahl er sehr vorsichtig zu Werke gieng, und dass er selbst sich viel mit seinen Kindern beschäftigte, beweisen unter anderm die „Morgenstunden" — Unterhaltungen über das Dasein Gottes — die er in den frühen Morgenstunden (von 5—9 Uhr) mit seinem Schwiegersohne, seinem Sohne Abraham und dessen Schulkameraden, dem nachmaligen Kapellmeister Wessely, pflog und ihnen grösstentheils in die Feder dictierte.

Den Unterricht in Musik, Zeichnen und fremden Sprachen ertheilten besondere Lehrer. Von nachhaltig segensreichem Einfluss auf die Erziehung der Kinder musste der geistige Verkehr im Hause des grossen Philosophen werden. Die hervorragendsten Männer des gelehrten Berlins versammelten sich bei ihm, und aus den Sonnabend-Versammlungen, die er in seinem Hause [1]) eingerichtet hatte und welche der belehrenden Unterhaltung gewidmet

[1]) Er wohnte Spandauer Str. 68.

waren, giengen begeisterte Apostel seiner Ideen hervor, wie: David Friedländer, Euchel, Lindau, Wolfssohn, Bendavid u. a. Unter solch günstigen Verhältnissen wuchsen die Kinder zu seiner Freude empor und wir finden sie alle in ehrenvoller Lebensstellung. Abraham der zweite Sohn, am 10. December 1776 geboren, wurde der Gründer des bekannten Berliner Bankier-Hauses; Georg Benjamin, geboren 1794, wurde 1828 Professor in Bonn. Der jüngste Sohn, Nathan, zeichnete sich als Mechaniker aus. Die älteste Tochter vermählte sich mit Friedrich von Schlegel und die jüngste, unverheirathete, ist bekannt als Erzieherin der Tochter des General Sebastiani, der nachmaligen unglücklichen Herzogin von Praslin.

Doch erst in dem Enkel — Felix Mendelssohn — sollte der alte Glanz des Namens sich erneuern; der Vater, jener zweite Sohn des grossen Philosophen, erwarb das unsterbliche Verdienst: die Entfaltung des Genies seines Felix allseitig gefördert zu haben.

Nach den gleichen leitenden Grundsätzen, durch welche der grosse Philosoph aus niedrigster Dürftigkeit zu Glück und Wohlstand gelangt war, hatte auch Abraham Mendelssohn den eignen Heerd begründet und seinen rastlosen mit grosser Umsicht gepaarten Fleiss vermochten selbst die bald darauf eintretenden schweren Zeiten nicht zu hindern, unausgesetzt an der Aufrichtung und Befestigung der materiellen Stützen seines Hauses zu arbeiten. Daneben war er gleich seinem grossen Vater bemüht, den innern Ausbau mit der grössten Sorgfalt zu überwachen und zu leiten. Hierbei wurde er von seiner Frau, Lea, Tochter des Bankier Salomon, mit welcher er sich am 26. December 1804 verheiratete, thatkräftig unterstützt. Ebenso kunstsinnig wie fein gebildet, wusste sie die Musen und Grazien an den häuslichen Heerd zu fesseln, die, im Bunde mit weihevoller Frömmigkeit, reinstes Lebensglück begründen und die besten Hüter und Bildner der Kindesseele sind. Von dem grossen und nachhaltigen Einfluss, den das Elternpaar auf ihre Kinder gewann, geben namentlich eine Reihe von Briefen unseres Felix, giebt vor Allem die wahrhaft rührende Anhänglichkeit, die auch der Künstler seiner Familie bewahrt, laute und beredte

Kunde. Auch der gefeierte Meister der Töne ist sofort bereit dem Vater sich unterzuordnen, nur schüchtern wagt er ihm gegenüber seine eigenen Wünsche laut werden zu lassen; und als dann der Vater dahingeschieden ist, erkennt er gern den jüngern Bruder als den einigenden Stützpunkt der Familie an.

„Ihr wisst," schreibt er von Rom unterm 22. November 1830, [1]) „wie sehr ich es hasse, auf 200 Meilen weit und über vierzehn Tage fort, guten Rath zu geben, will es aber selbst einmal thun.

Ich glaube nämlich, Ihr macht einen Fehler im Betragen, und zwar denselben, den ich auch einmal gemacht habe. Ich habe nämlich in meinem Leben Vater nicht so verstimmt schreiben gesehn, wie seit ich hier in Rom bin, und da wollte ich Euch denn fragen, ob Ihr nicht vielleicht durch einige Hausmittel ein wenig lindern könnt? Ich meine so etwa durch Schonen und Nachgeben, und dadurch, dass Ihr von den Sachen die Seite, die der Vater gern hat, mehr vorkehrt, als die andere, — vieles, was ihn ärgert, ganz verschweigt, und statt: schändlich sagt: unangenehm, oder statt prächtig, erträglich. Es hilft zuweilen unglaublich viel und ich will also leise anfragen, ob nicht auch vielleicht in diesem Falle? Denn, die gewaltigen Weltereignisse abgerechnet, scheint mir die Verstimmung auch davon herzukommen, wie damals, als ich meine musikalische Thätigkeit auf meinem eigenen Wege anfing, und als Vater fortwährend in der übelsten Laune war, auf Beethoven und alle Phantasten schalt und mich damit oft betrübte und oft ungeberdig machte. Es kam eben damals etwas Neues, und das war dem Vater nicht ganz recht, und auch wol etwas ängstlich, glaub' ich. So lange ich denn nun immer meinen Beethoven pries, wurde das Uebel ärger, und ich — wenn mir Recht ist — einmal von Tisch gewiesen. Nun fiel mir aber ein, ich könnte sehr viel Wahrheit sprechen und doch nicht gerade die, die Vater nicht leiden mag, und da ging es besser und besser und endlich gut. Vielleicht habt Ihr ein bishchen vergessen, dass Ihr hier schonen, und nicht antippen müsst — dass sich Vater für

[1]) Reisebriefe pag. 59.

älter und verstimmter hält, als er es wol, Gottlob, ist, und dass es an uns Allen ist, ihm auch einmal nachzugeben, sei das Recht auch noch so sehr auf unserer Seite, wie er es so oft gegen uns that. So lobt denn ein wenig, was er gern hat, und tadelt nicht, was ihm ans Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bestehendes. Lobt auch das Neue nur erst dann, wenn es etwas in der Welt äusserlich erreicht hat und heisst, denn bis dahin kommt es immer auf Geschmackssache hinaus, — zieht mir Vater hübsch in Euren Kreis, und tanzt um ihn herum, — kurz sucht wieder einmal auszugleichen und auszuglätten, und bedenkt, dass ich, der ich ein gereister Weltmann bin, noch nie eine Familie gefunden habe, die, alle Schwächen und Verdriesslichkeiten und Fehler eingerechnet, so glücklich gewesen wäre, als wir bis jetzt."

Wir glaubten die Stelle unverkürzt mittheilen zu müssen, weil sie den Boden, auf welchem Mendelssohns Genius zu reichster und herrlichster Entfaltung hervortrieb, am besten charakterisiert.

„Nun an Dich", schreibt er in einem andern Briefe (von Neapel unterm 20. April 1831)[1], „lieber Vater, noch ein Paar Worte. Du hast mir geschrieben, dass Du es nicht gern sehen würdest, wenn ich nach Sicilien ginge, und ich habe demnach diesen Plan aufgegeben, obgleich ich nicht läugnen kann, dass es mir etwas schwer wird; denn es war wirklich mehr als ein *„whim"* von mir. — Deine Vorschriften haben indess bis jetzt immer so sehr mit meinen Wünschen übereingestimmt, dass ich gewiss die erste Gelegenheit, Dir auch gegen meinen augenblicklichen Wunsch gehorsam zu sein, nicht vorbei gehen lassen werde, und somit habe ich Sicilien von meiner Reiseroute gestrichen. Vielleicht können wir uns um desto eher wiedersehen."

Von der liebenden Sorgfalt, mit welcher der Vater auch den Jüngling noch leitete, giebt ein Brief Mendelssohns aus Paris (vom 21. Februar 1832)[2] Zeugniss: „Es ist nun aber einmal wieder Zeit, dass ich Dir, lieber Vater, über meinen Reiseplan ein Paar Worte schreibe, und zwar dieses mal aus vielen Gründen

---

[1] Reisebriefe pag. 140.
[2] Ebend. pag. 521.

ernster als gewöhnlich. Da möchte ich denn erst einmal das Allgemeinste zusammenfassen, und an das denken, was Du mir vor meiner Abreise als meine Zwecke hingestellt hast, und fest zu halten befahlst: ich sollte mir nämlich die verschiedenen Länder genau betrachten, um mir das auszusuchen, wo ich wohnen und wirken wolle; — ich solle ferner meinen Namen, und das was ich kann, bekannt machen, damit die Menschen mich da, wo ich bleiben wolle, gern aufnehmen, und ihnen mein Treiben nicht fremd sei; und endlich, ich solle mein Glück und Deine Güte benutzen, um meinem späteren Wirken vorzuarbeiten. Es ist mir ein freudiges Gefühl, Dir nun sagen zu können, ich glaube das sei geschehen. Die Fehler abgerechnet, die man zu spät einsieht, denke ich diese Deine hingestellten Zwecke erfüllt zu haben."

Das hellste Licht über die engen Beziehungen zwischen Vater und Sohn verbreitet endlich jener (pag. 83 ff. des zweiten Bandes der Briefe Mendelssohns mitgetheilte) Brief des Vaters, der eine Fülle feinsinnigster Bemerkungen über Musik enthält, und jenes Bruchstück (Bd. II. pag. 66), in welchem der Vater die Art und Weise, wie Mendelssohn in der Düsseldorfer Theaterangelegenheit verfahren war, einer ziemlich schonungslosen Kritik unterwirft.

Mendelssohn verkannte auch nie, welch hohes Glück es ist, unter der sorgenden und leitenden Hand eines solchen Vaters zu stehen. Er bewahrte ihm stets eine kindliche, fast abgöttische Verehrung. „Ich bin stolz", schreibt er von Bonn (den 28. December 1833)[1] an ihn, „dass Du mich eines so freundschaftlichen Tons für würdig hältst", und (unterm 28. März 1834)[2] bittet er den Vater zu entscheiden, ob er sich ein Pferd halten soll. „Dafür spricht, dass ich glaube, die regelmässige Bewegung würde mir gut thun, dagegen, dass es mir vielleicht unbequem und tyrannisierend werden möchte, da man das Pferd doch womöglich alle Tage reiten müsste, und dann wollte ich fragen, ob Du es für mich und meine Jahre nicht ein bischen gar zu *genteel* findest, mir schon ein Pferd zu halten? Kurz ich bin unschlüssig und

[1] Briefe Bd. II. pag. 17.
[2] Ebend. pag. 35.

bitte Dich, wie ich wohl oft gethan, um Deine Entscheidung, nach der ich mich dann richten werde.“ Noch inniger und wahrer fast spricht sich seine Liebe zum Vater in dem Briefe, den er nach dem Tode desselben an den Prediger Bauer in Belzig schreibt. [1])

Ein nicht weniger treues Bild erhalten wir durch Mendelssohns Briefe von der Mutter. Dem Vater gegenüber bewahrt er immer jenen Ernst, mit welchem dieser das Leben aufzufassen gewöhnt war; ihm hält er sich verpflichtet Rechenschaft zu geben von dem, was er angestrebt und erreicht hat; bei ihm holt er sich Rath in wichtigen Lebensfragen. Der Mutter gegenüber fühlt er sich nur als Sohn, als der „Stolz ihres Herzens.“ Ihr erzählt er: „Wie der reisende Musikus in Salzburg seinen grossen Pechtag abhielt“ [2]); mit ihr plaudert er von seinen kleineren Erlebnissen [3]) und seinen Erfolgen. „Du weisst“, (schreibt er unterm 4. November 1834 von Düsseldorf an sie) „wie Du mich durch Deine Zeilen gar so sehr erfreust, und hoffentlich greift Dich Dein Schreiben nicht an, denn Du schreibst so klein und deutlich und klassisch am Ende des Briefes, wie in der ersten Zeile, und wie immer; — drum bitte ich Dich nur, lass mich diese Freude recht oft haben; dass ich dankbar dafür bin, kannst Du mir glauben. Du führst mich immer so recht wieder nach Hause, und ich bin da, so lange ich Deinen Brief lese, freue mich des Sommers im Garten, besuche die Ausstellung und streite mit Dir über Bendemanns kleines Bild; necke Gans über seine Satisfaction, dass ihn Metternich eingeladen, und mache fast den hübschen Russinnen wieder den Hof.“ — Und wenn er ihr erzählt, wie er sich freut, dass er in Deutschland wol festen Fuss gefasst hat, dass er seiner Existenz halber nicht nach dem Auslande zu wandern brauche; (Brief vom 1. Juni 1836) dass er bei den musikalischen Leuten durch seine Ouvertüren und Lieder ein gewaltiges Thier geworden; dass die „Melusine“ und „Hebriden“ ihnen so geläufig geworden, wie bei uns zu Haus (d. h. in

[1]) Ebend. pag. 107.
[2]) Reisebriefe pag. 16.
[3]) Briefe Bd. II. pag. 41, 121, 124, 128, 130 u. s. w.

der Leipziger Strasse No. 3), und dass die Dilettanten stark über seine Intentionen disputiren", dann meint er wol: „das schmeckt zwar etwas nach *rénommage*, aber ich weiss, Du liesest dergleichen gern und lässest mir es hingehn."

So erscheint das Elternpaar wie auserlesen, den im Sohne schlummernden Genius zu wecken, zu hüten und zu pflegen, und zugleich zu fruchtreicher glänzender Entfaltung zu bringen. Die Lehre und das Beispiel des Vaters gaben ihm früh jene Richtung nach den höchsten Zielen männlicher Thätigkeit und erzeugten in ihm die grosse Energie der Arbeit, wie den hohen, edlen Sinn welcher seine ganze Wirksamkeit durchzieht. Die weichere mütterliche Hand pflegte dagegen die zarteren Seiten seines Herzens und weckte zugleich in ihm jene reine Freude, welche das Schaffen und das Geschaffene bereitet und die seine Werke meist so sonnighell und herzgewinnend klar erscheinen lässt. Dabei war die ganze Erziehung eine so gewissenhaft planvolle, dass er vor jenen heftigen Conflikten der Neigungen und Pflichten, die aus solcher Doppelleitung leicht entstehen konnten, bewahrt wurde und dass doch auch keine der beiden Richtungen ihn ausschliesslich zu beherrschen vermochte. Der Geist der Mutter bildet den Grundzug seiner Individualität, aber durchdrungen und gekräftigt vom Geist des Vaters; und wie hieraus jene süsse Wehmuth, jene bezaubernde Melancholie, die wiederum so recht Merkmal der Muse Mendelssohns geworden ist, erwächst, das werden wir bei der speciellen Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters und ihrer innern Entwickelungsgeschichte nachweisen können.

Wie einst im Hause des grossen Philosophen, so bildete die Liebe zu Kunst und Wissenschaft, von welcher die beiden Gatten gleichmässig beseelt waren, ein Hauptelement nicht nur in ihrem häuslichen Leben, sondern auch in der Erziehung ihrer Kinder. Die Kunst, welche jetzt mit dem Leben in engste Beziehung getreten ist, die Musik fand natürlich zunächst sorgsame Pflege, um so mehr als die Mutter in ihr so weit erfahren war, dass sie ihren Kindern den ersten Musikunterricht selbst zu ertheilen vermochte. Als dann die herrliche Begabung der erstgeborenen Tochter Fanny (geboren am 14. November 1805) sich immer glänzender heraus-

stellte, vor allem aber als der Genius des erstgeborenen Sohnes Jacob Ludwig Felix [1]) (geboren am 3. Februar 1809) sich staunenerregend früh und gewaltig offenbarte, gewann die Tonkunst im elterlichen Hause eine immer sorgfältigere Pflege. Wir stehen hier vor der, so äusserst seltenen Erscheinung, dass die Eltern der Neigung ihrer Kinder für den Künstlerberuf nicht nur keinen Widerstand entgegensetzen, sondern vorurtheilsfrei und grosssinnig sie allseitig fördern und unterstützen. Die vortrefflichsten Lehrer wurden ausgewählt, Notabilitäten der Kunst herangezogen, um das Talent der Kinder früh in die rechten Bahnen zu leiten, und früh schon weckten die zahlreichen Aufführungen von grössern Tonstücken aller Art im elterlichen Hause den Schaffensdrang in den jungen Kunstnovizen. Dabei wurden auch die andern Künste, und selbst die Wissenschaften nicht vernachlässigt. Von 1819—27 war Dr. Carl Wilhelm Ludwig Heyse — der sich später durch seine zahlreichen Schriften über die deutsche Sprache grossen Ruf erwarb — Hauslehrer in der Familie Mendelssohns und er förderte die wissenschaftliche Ausbildung unseres Felix bis zum Universitätsexamen, mit aller ihm eigenen Gründlichkeit. Ein Zeugniss hiervon giebt unter andern jene Uebersetzung welche 1826 in Berlin bei Ferdinand Dümmler erschien: Das Mädchen von Andros, eine Komödie des Terentius in den Versmaassen des Originals übersetzt von F * * * *. Der Herausgeber (Heyse) sagt ausdrücklich in der Vorrede, dass der junge Uebersetzer, Felix Mendelssohn, den natürlicher Beruf und demselben angemessene Bildung zu einer verwandten Musenkunst bestimmten, dieser Arbeit nur wenige Musestunden widmete. Auch die Schwestern nahmen an diesen ernsten Studien Theil und namentlich Rebecca — später an den Professor Dirichlet verheiratet — trieb mit ihm fleissig griechische Sprachstudien, gegen die Felix eine gewisse Abneigung empfand. Professor Rösel unter-

[1]) Die Namen „Jacob Ludwig" trug Felix erst nach seiner, viel später erfolgenden Taufe. Die vier Kinder: Fanny, Rebecca, Felix und Paul wurden erst am 21. März 1816 in der neuen Kirche zu Berlin durch den Prediger Stegemann getauft. Der Vater Abraham trat noch später 1822 in Frankfurt a. M. zum Christenthum über.

richtete im Zeichnen und wie bedeutende Fertigkeit Felix auch in dieser Kunst gewann, ist hinlänglich bekannt. Viele seiner nächsten Freunde besitzen von ihm eine Reihe trefflicher Handzeichnungen. Professor Zelter war der musikalische Hauptlehrer des Hauses, Ludwig Berger ertheilte den Clavierunterricht und der Concertmeister Henning unterrichtete Felix im Geigenspiel. Später trat an dessen Stelle der junge talentvolle Violinspieler Eduard Rietz, mit welchem der Schüler bald ein inniges Freundschaftsbündniss schloss.

Bei alle dem war das Mendelssohnsche Haus jener Zeit auch ein Sammelplatz der hervorragendsten Notabilitäten in Kunst und Wissenschaft. Namentlich verabsäumten auch die bedeutendsten Künstler nicht, welche in Berlin nur vorübergehend weilten, ihm ihren Besuch zu machen.

Eine gleich günstige Pflanzstätte, eine gleich sorgsame Pflege wie hier hat der deutsche Genius wol nie wieder gefunden. Alle Angehörige des Hauses öffnen ihre Herzen willig seinem Wehen alle Hände sind bereit und bemüht ihm eine behagliche Stätte zu bereiten und alles entfernt zu halten, was ihn verscheuchen oder auch nur in seiner Entfaltung hemmen könnte. Wie tief das Kunstwerk Mendelssohns hier, im Vaterhause wurzelt, das zu erweisen ist Aufgabe des vorliegenden Werkes; sein ganzes Leben aber giebt Zeugniss, wie fest er ihm in unwandelbar dankbarer Liebe verbunden war. Er unternimmt kaum etwas ohne die Zustimmung der Seinigen; wenn „er ein Stück beendigt, gelungen oder misslungen," sind sie es immer, deren Eindruck davon er sich denken möchte. [1]) Den im December 1835 erfolgten Tod des Vaters glaubt er nicht ertragen zu können, und nur das Bewusstsein von dem, was ihm noch geblieben, lässt ihn allmälig die alte Fröhlichkeit wiedergewinnen, „aber nach wie vor will er seine Schuldigkeit thun, um nach der Zufriedenheit des Vaters zu streben." [2]) Schwerer wird ihm daher schon der Verlust der Mutter, welcher ihn gegen Ende des Jahres 1842 traf. Er empfindet tief und schmerzlich, „dass nun der Vereinigungspunkt fehlt, in welchem

[1]) Briefe Bd. II. pag. 22.
[2]) Ebend. pag. 108.

wir uns immer noch als Kinder fühlen durften," schreibt er an den Bruder Paul.[1]) „Waren wir es nicht mehr den Jahren nach, so durften wir es dem Gefühle nach sein. Wenn ich an die Mutter schrieb, so hatte ich damit an Euch Alle geschrieben, und Ihr wusstet es auch; aber Kinder sind wir nun nicht mehr und haben es genossen, was es heisst, das zu sein. Es ist nun vorbei." Und obgleich er bereits selbst einen eigenen Heerd gegründet hatte, auf dem ihm die reichsten Freuden erwuchsen, er verwindet den schweren Verlust der Mutter nur langsam. Sein eigenes Sein war zu tief verwachsen mit dem elterlichen Hause; so konnte die Lostrennung nur gewaltsam erfolgen. Daher ertrug er auch den letzten Schlag, den am 19. Mai 1847 erfolgten plötzlichen Tod der ihm im gleichen künstlerischen Streben verbundenen Schwester Fanny, „die ihm in jedem Augenblicke so gegenwärtig war mit ihrer Güte und Liebe, deren Mitfreude ihm die Freude erst zu einer rechten machte, die ihn von jeher verzogen und übermüthig gemacht hatte und von der er glaubte, es könne ihr nie etwas fehlen", nicht lange. Er glaubt noch immer, „die Trauernachricht würde plötzlich widerrufen, obwol er weiss, dass das alles wahr ist"; aber daran gewöhnen konnte er sich nicht; wenige Monate darnach folgte er der Vorangegangenen.

Wir hielten diese Andeutungen, obwol sie der Darstellung weit voraus eilen, doch hier schon für nothwendig, weil sie erst im Stande sind das Bild vom Vaterhause Mendelssohns zu vervollständigen und uns so zugleich den Standpunkt gewinnen helfen, von dem aus die Entwickelung des genialen Künstlers und die besondere Bedeutung der von ihm geschaffenen Kunstwerke darzulegen und zu würdigen ist. Mendelssohn gehört zu den grossen Künstlern der jüngeren Vergangenheit, deren eigene Subjektivität dem Kunstwerk Form und Klang giebt; diese aber zog ihre reichste Nahrung dort aus jenem von uns charakterisierten Boden und wie sie weiterhin noch von dort aus bestimmt und geleitet wird, bestätigen die oben erwähnten Briefe bis zu vollster Gewissheit.

[1]) Ebend. pag. 362.

Zweites Kapitel.

Die Uebersiedelung nach Berlin.

Wir vermögen nicht anzugeben, was den Vater bewogen haben mochte einen der bedeutendsten Handelsplätze der Welt — Hamburg — zu verlassen und nach einem kurzen Aufenthalt in Paris nach Berlin überzusiedeln, zu einer Zeit, als diese Stadt unter den Wirren und Schrecken des Krieges hart darniederlag. Jedenfalls hatte die Rücksicht auf die Ausbildung der Kinder nicht den geringsten Antheil an der Uebersiedelung. Berlin zeichnete sich damals schon durch seine grosse Regsamkeit auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft vor den übrigen Städten des Nordens aus. Die politische Niederlage Preussens hatte namentlich hier einen neuen Geist erzeugt, aus dem heraus der ganze Staat sich neu gestalten sollte, und rascher als jede andere Stadt erholte sich daher auch Berlin nach den Stürmen der Freiheitskriege. „Ich hatte Berlin", schreibt Varnhagen von Ense[1]) (1817), „seit zwei Jahren nicht gesehen und fand in jeder Beziehung viel verändert. Der Friede zeigte seine mächtigen Wirkungen; aller gerettete und erworbene Wohlstand machte sich geltend; alte und neue Ansprüche traten hervor; hundert zurückgedrängte Thätigkeiten strebten neben und gegen einander. Macht und Einfluss setzten sich zurecht; der Hof nahm eine glänzendere Fassung; die höhere Gesellschaft gruppierte sich um ihn."

[1]) Denkwürdigkeiten. Neue Folge. Bd. II. pag. 222.

Auch das öffentliche Musikleben gewann dadurch wieder bald einen erhöhten Aufschwung.

Die Oper, jener Zeit eine der vorzüglichsten in Deutschland, widmete den Meisterwerken Glucks noch eine eingehende, sorgfältige Pflege, wie wol kein andres derartiges Institut. Namentlich durch Joh. Friedr. Reichardt war in Berlin ein förmlicher Gluckcultus eingeführt worden, der dann in Anselm Bernhard Weber noch einen würdigen Vertreter fand und selbst durch die eigenthümliche Auffassung und Darstellung, welche Glucks Principien in Spontini fanden, nicht vollständig beseitigt werden konnte, so dass er sich bis heute noch hier, wie in keiner andern Stadt Deutschlands, erhalten hat. Glucks Alceste, beide Iphigenien, Armide und Orpheus waren neben Spontini's: „Olympia", „Cortez" und „Vestalin" und Sacchini's „Oedip" oder Rossini's „Othello" die Carnevalsopern der letzten Jahre des zweiten, und der Anfangsjahre des dritten Decenniums unseres Jahrhunderts. Allmälig erlangten die Opern Spontini's, durch dessen persönlichen Einfluss bei Hofe fast ausschliesslich die Herrschaft auf der Berliner Opernbühne. Ein Referent der Musikzeitschrift „Cäcilie"[1]), welcher das musikalische Leben Berlins im Jahre 1825 bespricht, beklagt bitter, dass Glucks: „Alceste" oder „Iphigenie"; Mozarts: „Don Juan", Spohrs: „Faust" oder Webers „Euryanthe" nur schlecht einstudiert werden können, weil die Proben zu: Olympia, Nurmahal, Cortez, Alcidor u. s. w. keine Zeit dazu lassen. Allein in jener Zeit, als Mendelssohn in das öffentliche Musikleben eintrat, um auch aus ihm Nahrung für seine eigene Individualität zu holen, war jener Gluckcultus noch in voller Blüthe; und wie gering immerhin Mendelssohns directe Beziehung zur dramatischen Musik gewesen ist, wir wissen, dass er in seiner frühesten Entwickelung sich gerade von ihr sehr angezogen fühlte; die vier Opern seiner Jugend bezeugen dies und wir werden selbst einen Einfluss der Weise Spontini's auf die Entfaltung seines Naturells nachweisen können.

Um dieselbe Zeit eroberte einer der wunderbarsten der Romantiker: Carl Maria v. Weber von Berlin aus die deutsche

[1]) Bd. IV. pag. 74 ff.

und einen Theil der ausserdeutschen Bühnen. Schon im Frühjahr 1822[1]) kam mit dem glücklichsten Erfolge „Preziosa" mit der Musik von Carl Maria von Weber auf der Berliner Bühne zur Aufführung; doch erst die Oper: „Der Freischütz", welche am 18. Juni 1821 zum ersten Male in Berlin gegeben wurde, machte den Meister populär im edelsten Sinne und führte ihn ein in die Reihe der vorzüglichsten Vertreter musikalischer Romantik. Wie mächtig die Weise Webers auf den genialen Knaben Mendelssohn einwirkte, ersehen wir namentlich an seinen reifsten Werken. Der grosse Glanz und der üppige Wollaut sind meist durch jenen ältern Meister des Colorits angeregt.

Von ungleich grösserer Bedeutung noch wurde natürlich für ihn jenes Institut, dem er selbst eine Reihe von Jahren angehörte, die Berliner Sing-Akademie.

Diese, von Carl Friedrich Christian Fasch gestiftet, hatte sich seit ihrer Begründung die Pflege des Kirchengesanges zum ausschliesslichen Ziel gesetzt. Seit dem Jahre 1789 versammelten sich in dem Hause einer Schülerin von Fasch mehrere gesang- und musikliebende Freunde und Freundinnen zu gemeinsamer Ausübung ernsterer Vocalwerke unter Fasch's Leitung. Allmälig war ihre Anzahl grösser geworden, so dass ein geräumigeres Lokal nöthig wurde, und so setzte die Gesellschaft seit dem Jahre 1791 in dem grössern Saale der Frau Generalchirurgus Voitus ihre gemeinschaftlichen Gesangübungen fort, bis ihr Ende des Jahres 1792 ein Saal im Akademie-Gebäude für ihre Zusammenkünfte eingeräumt wurde. Der künstlerischen Leitung des so festbegründeten Instituts widmete Fasch von nun an ausschliesslich die letzten Jahre seines Lebens. Er wusste nicht nur es innerlich lebensfähig zu gestalten, sondern er gab ihm auch äusserlich immer erhöhtere Bedeutung. Die hervorragendsten Tonkünstler seiner Zeit, wie Naumann, Reichardt, Himmel und J. A. P. Schulz componierten einzelne Tonstücke speciell für den Verein. Hauptziel war und ist noch bis heute geblieben: die Belebung und Pflege des ältern Kirchengesanges. Ausser Durante, Leo, Benevoli, Allegri, Marcello und Palestrina, deren

[1]) Am 15. März.

Werke der Kunstanschauung Fasch's am meisten entsprachen, waren es Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Händel, Graun und Hasse und neben einigen Zeitgenossen auch Mozart, welche eingehende Pflege in diesem Verein fanden. Bei dem am 3. August 1800 erfolgten Tode des Stifters — Fasch — zählte die Sing-Akademie 148 Mitglieder. Sein Nachfolger Carl Friedrich Zelter, der ihm in treuer Anhänglichkeit verbunden war, führte die Sing-Akademie im Geiste des Stifters zu einer, von diesem wol kaum geahnten Blüthe. Die Gründung der Männerliedertafel (1808) wie die der Ripienschule (1807) wurden auch für die Sing-Akademie förderlich und zweckdienlich, und in jener Zeit, als Felix Mendelssohn als Altist aufgenommen wurde (am 11. April 1819), hatte sie schon einen ausgebreiteten Ruf erworben als das bedeutsamste Institut für Pflege echt klassischer Musik. Selbstverständlich wurden die Werke von Bach und Händel wie die der alten Italiener vorwiegend geübt; daneben fanden damals auch, mehr als jetzt, die Werke der Zeitgenossen Berücksichtigung. Die Psalmen von Romberg, die Messen von Himmel und geistliche Gesänge von Fesca, Seyfried und Neukomm, wie die Oratorien von Fr. Schneider, wurden nicht weniger sorgfältig studirt als die Werke der älteren Meister. Ein solcher lebendiger Verkehr mit den Kunstwerken der verschiedensten Zeiten und Richtungen ist für den Kunstjünger von unschätzbarem Werth. Ganz von selbst bildet sich eine Art von Gefühls- und Verstandeskritik, welche für den schaffenden Künstler zur unerlässlichen Bedingung geworden ist. Unwillkürlich wird er zur Vergleichung der einzelnen Kunstwerke gedrängt und hieraus erwächst ihm nicht nur eine tiefere Erkenntniss derselben, sondern auch die seiner eigenen Individualität. Was in ihr noch unausgesprochen verborgen liegt, kommt so allmälig zu sicherem Erfassen und Gestalten zum Bewusstsein. Wie namentlich Mendelssohns Kirchenmusik durch diese kritische Thätigkeit beeinflusst wird, soll in den nachfolgenden Kapiteln dargelegt werden. Daneben hatte Zelter in seiner Wohnung auch die sogenannten Freitagsmusiken eingerichtet: in denen sich eine kleinere Zahl Mitglieder der Sing-Akademie versammelten, um ältere schwierige Werke einzustudiren. Fanny und Felix sangen

hier gleichfalls mit, und beide vertraten nicht selten auch Zelter am Klavier. Hier lernte Mendelssohn die ersten Stücke aus der Matthäus-Passion kennen und sie erregten in ihm den Wunsch nach der vollständigen Partitur, den ihm die Grossmutter erfüllte, indem sie ihm Weihnachten 1823 eine Abschrift zum Geschenk machte.

Eine weder so systematische noch so reiche Pflege fand in Berlin die Instrumentalmusik. Die Quartettversammlungen, welche der Concertmeister Möser 1813 eingerichtet hatte, waren wol die einzigen derartigen Concerte, in welchen die Quartette Haydns, Mozarts und Beethovens und der jüngern: Onslow, Spohr, Fesca und Romberg in sorgfältiger Ausführung vorgetragen wurden. Seit 1816 waren diese Concerte dann derartig erweitert worden, dass abwechselnd auch Symphonien und Ouverturen für grosses Orchester auf dem Programm Platz fanden. In dieser Erweiterung erwarben sie sich namentlich dadurch grosse Verdienste, dass sie vorzugsweise die ersten Symphonien Beethovens dem Norden bekannt machten. Neben ihnen wären noch die Abonnements-Concerte des Kammermusikers Friedr. Aug. Bliesener zu nennen, in welchen ein, meist aus Dilettanten bestehendes Orchester gleichfalls Symphonien und andere Orchesterwerke zur Aufführung brachte, und die namentlich in den Jahren von 1810—20 blühten. Doch vermochten beide Unternehmungen nicht den erhöhten Anforderungen der Zeit zu entsprechen. Jener erwähnte Referent der Cäcilie klagt, dass schon seit Menschengedenken Haydns Symphonien in Berlin nicht gehört worden seien.

Um so zahlreicher waren die Virtuosen-Concerte in jener Zeit. In Berlin selbst wohnten eine Reihe namhafter Virtuosen; noch aber war die Virtuosität nicht bis zu jener staunenerregenden Höhe geführt, bis zu welcher sie in den zwanziger Jahren durch Paganini gelangte. Daher wurden jetzt auch noch mehr die virtuosen Ensemble's, wie sie die Kammermusik jener Zeit bot, gepflegt. Neben den Meistern: Haydn, Mozart und Beethoven begegnen wir namentlich den Männern des Zeitgeschmacks: Wölffl, Steibelt, Dusseck, Conr. Kreutzer, deren Werke häufig in diesen Concerten ausgeführt wurden. Auch von fremden bedeutenden Virtuosen concertierten

alljährlich eine ansehnliche Reihe in Berlin; so 1817 der berühmte Meister des Clavierspiels und Gründer einer besondern Schule: Hummel; der grosse Flötenvirtuos Fürstenau und Andere.

Emsiger und sorgfältiger noch als das öffentliche Musikleben wurde die Hausmusik in jener Zeit gepflegt. Die gesammte Kunstübung war mehr geselliger Art und selbst die Uebungen und Aufführungen der Sing-Akademie trugen damals noch mehr den Charakter von Familienfesten; öffentliche Aufführungen wurden immer noch nur selten von ihr veranstaltet.

Noch hatte ferner das Pianoforte in Haus und Familie nicht ausschliesslich die Herrschaft gewonnen; Streich- und selbst Blasinstrumente waren hier immer noch heimisch, Streichquartette und Kammermusik aller Art wurden neben der Vocalmusik geübt. Von dem reichen musikalischen Leben im Hause des Bankier Mendelssohn haben wir mehrfach Zeugniss. Die Vorliebe der Eltern für die Tonkunst war nicht nur auf die beiden musikalisch besonders begabten Kinder: Felix und Fanny übergegangen, sondern auch auf die andern Geschwister. Paul erwarb namentlich auf dem Violoncell nicht gewöhnliche Fertigkeit und aus den Briefen von Felix geht hervor, dass auch Rebecca dieser Kunst den regsten Antheil zuwandte. In dem Maasse nun, in welchem sich das eminente Talent Felix's und die reiche Begabung der Schwester entwickelte, stieg natürlich auch der musikalische Verkehr im Vaterhause. Hiervon giebt uns namentlich ein Bericht aus dem Tagebuch von Moscheles[1]) Kunde.

In der Regel wurden Familienfeste im Vaterhause durch grössere Musikaufführungen gefeiert. Am Geburtstage der Schwester Fanny (am 14. November 1824) wurde beispielsweise von Mendelssohn eine Symphonie aufgeführt; Felix spielte Mozarts C-moll-Concert und mit seiner Schwester Fanny ein von ihm componirtes Doppelconcert in E. Zelter und viele Mitglieder der Königl. Kapelle waren gegenwärtig. In ähnlicher Weise waren im elterlichen Hause seit dem Jahre 1820 vier komische Opern, drei einaktige: „Die beiden Pädagogen", „Soldatenliebschaft" und „Die wandern-

[1]) Lampadius: Felix Mendelssohn-Bartholdy.

den Comödianten" (1821) und eine dreiaktige: „Der Onkel aus Boston" zur Aufführung gekommen. Die Texte waren von einem jungen Arzt Dr. Caspar — nachmals Geheimer Medicinalrath verfasst. Namentlich seit dem Jahre 1825 wurden regelmässig Sonntags grössere Concertaufführungen veranstaltet. Der Vater hatte das Reck'sche Palais in der Leipziger Strasse (No. 3) gekauft und dies bot den Kindern noch ungleich grössere Vortheile als das Haus der Grossmutter auf der neuen Promenade, in welchem sie bisher wohnten. In dem grossen Park des neuen Hauses wurde auch eine Turnanstalt für die Knaben eingerichtet und in dem Gartensaal versammelte der Vater fast allsonntäglich die besten Kapellmitglieder zu einem kleinen Orchester, das Felix oder Fanny dirigirten und für diese ziemlich regelmässig Sonntags stattfindenden Aufführungen schrieb Felix auch zehn 4-, 5- und 6 stimmige Symphonien für Streichinstrumente, welche nicht gedruckt sind.

Nur wer da weiss, welch vortreffliche Bildnerin solche praktische Ausführung des Geschaffenen ist, wird die wahrhaft beneidenswerthe Lage des jungen Genius ganz zu überschauen vermögen. Für seine grössern Vocalwerke stand ihm die Sing-Akademie zu Gebote; hier im elterlichen Hause wurde die Aufführung seiner andern Compositionen ermöglicht. So konnte Mendelssohns Genius wol kaum einen günstigern Boden für seine herrliche Entfaltung finden, als den, auf dem er erwuchs.

Dabei genoss er früh das Glück einer vernünftigen Unterweisung in den Gesetzen seiner Kunst.

Einer der verdienstvollsten, ausgezeichnetsten Tonkünstler Berlins: Ludwig Berger — gleich vorzüglich als Clavierspieler, wie als Componist — unterrichtete ihn im Clavierspiel.

Ludwig Berger — am 18. April 1777 geboren — war aus der Schule Clementi's hervorgegangen und dieser vornehmlich verdankte er jene auf der natürlichsten Grundlage beruhende Technik, wie seine praktische Methode des Fingersatzes. Von John Field, mit dem er in Petersburg, wohin er seinen Meister Clementi begleitet hatte, zusammengetroffen war, eignete er sich dann namentlich die weiche und poesievolle Weise des Anschlags an, die er gleichfalls wieder auf seinen genialsten Schüler — Felix Mendels-

sohn — vererbte. Nachdem er mehrere Jahre in Petersburg und London als Musiklehrer gelebt hatte, kehrte er 1815 nach Berlin zurück, und bald zählte er, wie erwähnt, auch den genialen Knaben Mendelssohn zu seinen Schülern. Dieser machte so wunderbare Fortschritte, dass er bereits in seinem neunten Jahre das „Concert militaire" von Dussek öffentlich vortrug. Am 28. Oktober 1818 spielte er in einem Concert eines Herrn Gugel ein Trio für Piano und zwei Waldhörner von Wölffl.

Nach mehreren Seiten zugleich entwickelte sich seine reiche Begabung mit staunenswerther Schnelligkeit und Sicherheit. Der kaum neunjährige Knabe überwand mit Leichtigkeit alle technischen Schwierigkeiten im Klavierspiel, soweit das die kleinen Hände überhaupt nur irgend zuliessen. Er spielte schon vielstimmige Partituren, transponierte aus dem Gedächtniss oder vom Blatt selbst schwierige Exercitien und zeigte ein wunderbar fein entwickeltes Ohr, dem nicht leicht eine leise Trübung des Wohlklanges entgieng.

Obwohl Berger nur den Unterricht im Clavierspiel bei Felix übernommen hatte, so ist doch auch der Einfluss, den er als Componist auf seinen Schüler ausübte, unverkennbar. Sein Lehrer im Contrapunkt: Carl Friedr. Zelter (geboren am 11. December 1758, gestorben am 15. Mai 1832) hatte zur Instrumentalmusik, auf deren Gebiet Mendelssohn das Höchste leisten sollte, weniger Beziehung. Seine Bedeutung ruht, wie die seines Freundes und Lehrers Fasch, im Vocalen, und auch auf dem Gebiete des Liedes, auf dem Mendelssohn wie Zelter Bedeutendes zu leisten bestimmt war, steht der jüngere Meister wiederum zu Ludwig Berger näher, als zu Zelter. Dieser vermochte ihn nur in die Technik der Vocalmusik einzuführen, während ihm jener mehr den ideellen Gehalt der Musik und ihrer Formen erschloss. „Wie ein grosser Maler das Auge seines Schülers zu belehren weiss, so belehrte Berger das Ohr. Er wusste die Feinheit desselben für kleine Unterschiede in der Wirkung, die oft nur durch den Fingersatz erzeugt werden, im äussersten Grade zu schärfen." [1])

[1]) Ludwig Berger. Ein Denkmal von L. Rellstab, pag. 70.

Schon die frühesten Schöpfungen Mendelssohns bezeugen, dass die Richtung Bergers anziehender für ihn war, als die Zelters. In jenen direkt aus der Unterweisung Zelters hervorgegangenen Werken *a capella* selbst lebt schon etwas, was dem eigentlichen Boden derselben nicht mehr angehört. Zelter deutet selbst darauf hin in einer Anmerkung zu einem am 18. September 1821 in der Sing-Akademie aufgeführten Psalm (XIX): „Kam schon so ziemlich heraus und wird sich noch mehr heben, wie der Komponist selber, dem es weder an Talent noch an Fleiss; wohl aber an Ruhe und Geduld fehlt." Wie früh auch Zelter die grosse und reiche Begabung des genialen Knaben erkannte[1]), für die eigenthümliche Richtung, nach welcher dieser die gesammte Kunstentwickelung weiter führen sollte, hatte er zu wenig Beziehungen, um sie recht zu erfassen. Wo sie sich ihm an dem Jünger offenbart, erscheint sie ihm als „Ungeduld und Unruhe". Zelter war kein selbstschöpferisches, sondern nur ein verständig combinierendes Talent, das, um Grösseres und Bedeutenderes zu leisten, von früh an einer weit sorgfältigern Pflege bedurft hätte, als ihm zu Theil geworden. Es ist hinlänglich bekannt, dass ihm bis in sein hohes Mannesalter die Beschäftigung mit der Kunst nur in den Mussestunden gestattet war, und als er dann sich ihr ganz widmete, als Director der Sing-Akademie und Professor der Musik, waren seine Beziehungen schon zu sehr äusserer Art, um noch etwas Grosses, Unvergängliches zu schaffen. Nur für die Entwickelung des Liedes wurde er bedeutungsvoll, als einer der ersten bedeutenderen Tondichter, die dem durch Göthe hervorgezauberten „Liederfrühling" auch musikalisch Klang und Form zu geben versuchten. Zwar hatten schon die grössern Meister: Mozart und Beethoven diese musikalische Wiedergeburt versucht, allein in einer dem lyrischen Liede weniger entsprechenden Weise. Sie erfassen und stellen den poetischen Inhalt vollständig erschöpfend dar, aber nicht mit der Prägnanz der ursprünglichen Liedform. In dem Bestreben, die einzelnen im Texte angeregten Tonbilder zu möglichst charakteristischen Grup-

[1]) Mehrfach äussert er sich hierüber hoch erfreut in seinen Briefen an Göthe.

pen herauszubilden, verlieren sie die knappe Form, in welcher sich der Inhalt bei dem Dichter darstellt. Nur in der scenischen Erweiterung des Liedes vermochten sie demselben vollkommen erschöpfenden Ausdruck zu geben. Dem gegenüber waren eine Reihe Berliner Liedersänger bemüht, die knappe Form des strophischen Versgebäudes auch musikalisch darzustellen. Die Stimmung hat in den Worten schon einen so bedeutsamen Ausdruck gefunden, dass die Musik sich eng und fest an sie anschliessen muss, um allgemeine Verständlichkeit und Ausdrucksfähigkeit zu erlangen. Das Göthe'sche Lied quillt so unmittelbar aus dem unendlich reichen und tief bewegten Innern des Dichters hervor, dass in den Worten selbst schon eine bezaubernde Sprachmelodie liegt, welcher der Komponist nur nachzugehen braucht, um eine, die Stimmung vollständig, wenn auch nur oberflächlich charakterisierende, Melodie zu finden. Mit Erfolg thut das schon jener Berliner Vertreter der Principien Glucks: Joh. Friedr. Reichardt. Einigen Liedern Goethe's hat er in vortrefflicher Weise die Sprachmelodie abgelauscht und diese mit der volksthümlichen Liedform verschmolzen. Allein in den meisten gelingt ihm diese Verschmelzung nicht. Er bleibt dann an der tönenden Gesangsphrase haften, ohne zum klaren Bewusstsein des Gefühlsinhalts, noch zur rechten Erkenntniss der bestimmt heraustretenden Form zu gelangen. Doch war mit diesen Bestrebungen der Weg gebahnt und gefunden, auf welchem die musikalische Darstellung des Liederfrühlings erreicht werden konnte, und Zelter geht den ersten Schritt weiter vorwärts. Er hat zunächst dem Volksliede nicht nur einige glanzvolle Phrasen, sondern das ganze Formgefüge abgelernt, und indem er das strophische Gebäude des Liedes auch musikalisch sorgfältig herausbildet, kommt in das Ganze ein einheitlicher Zug der Stimmung, der den Liedern von Reichardt meist fehlt. Wortaccent und Volksliedweise durchdringen sich jetzt schon so, dass die Melodie innig, und doch characteristisch und leicht fasslich dem Text sich anschmiegt und die Bedeutung einer wirklichen Interpretation gewinnt. Die Volksliedweise entspricht mehr der Grundstimmung des Gedichts und in der Aufnahme der Sprachaccente gewinnt diese dann eine grössere Bestimmtheit des Ausdrucks. Auch die Clavierbeglei-

tung wird selbstständiger und freier. Reichardt wählt seine Motive mehr nur in dem Bestreben, die harmonische Grundlage claviermässig aufzulesen. Zelter erfindet schon characteristische, der Stimmung entsprungene Motive und führt damit das Lied auf eine höhere Stufe. Doch auch bei ihm war dieser Process mehr das Ergebniss der kühl berechnenden und abwägenden Reflexion, als wirklich innerlicher Erregung. Mit weit grösserer Innerlichkeit schloss sich Ludwig Berger all diesen Bestrebungen an. Auch er deklamiert seine Lieder so vorwiegend, dass oft nur die Clavierbegleitung und die harmonische Grundlage die Form auszugestalten übernehmen. Doch bildet er seine Accente harmonisch und melodisch weit klangvoller heraus und tritt dadurch einer tiefern Auffassung näher. Dadurch gewinnt die Clavierbegleitung abermals an Bedeutsamkeit, freilich noch nicht bis zu dem Grade, dass sie das instrumental auszuführen trachtete, was im Vocalen noch unausgesprochen zurückgeblieben ist. Höchstens begegnen wir jener oft besprochenen Situationsmalerei, die sich eben nur decorierend verhält. Immerhin weiss er durch die instrumentalen Klangfarben dem Ganzen eine Süsse, Innigkeit und Weichheit aufzuprägen, welche dem Vocalen meist fehlt. Berger erweist sich überall von der ganzen Richtung seiner Zeit und der durch Haydn, Mozart und Beethoven bedingten Entwickelung seiner Kunst, wie selbst durch die in Clementi, Hummel oder Field repräsentierten Specialitäten derselben mächtig beeinflusst, während Zelter all diesen Erscheinungen ziemlich fremd gegenüber steht. In den frühesten Arbeiten seines genialsten Schülers Felix Mendelssohn offenbart sich ein viel intimeres Verhältniss zu jenen genannten Meistern, als in den bedeutendsten Werken Zelters. Dieser hat eigentlich keinen andern Standpunkt gewonnen als sein Meister Fasch. Der Contrapunkt der neapolitanischen Schule erscheint bei ihm nur mit volksthümlichen Elementen verschmolzen, ihre Weise dem neuen deutschen Geiste vermittelt. In diesem Sinne wagt er auch den grössten Meister der Tonkunst und des Contrapunkts im Besondern, Johann Sebastian Bach, zu corrigieren und zu schulmeistern. Wie tief auch seine Verehrung für diesen Meister erscheint, innerlich steht er dessen Sohn Philipp Emanuel

dennoch näher. Dabei war aber seine Innerlichkeit nicht stark genug, um wie die eines Haydn sich zur Schöpfung neuer Formen begeistern und anleiten zu lassen. Nüchtern verständig, wie er sein Handwerk eine Reihe von Jahren betreiben musste, diente er auch seiner Kunst und erzog er seine Schüler. Eine eigenartigere Natur würde gegen eine solche Unterweisung sich früh aufgelehnt, ihrem beengenden Einfluss sich früh entzogen haben; eine weniger reich und bedeutend ausgestattete aber leicht den schönsten und besten Theil individueller Züge eingebüsst haben. Für Mendelssohns Genius wurde sie ein nothwendiger Factor jener harmonischen Durchbildung, die ihm seit seiner ersten Regung zu Theil ward. Er fügte sich mit dem emsigsten Fleiss der Unterweisung seines Lehrers, ohne sich den anderweitigen befruchtenden Elementen, welche ihm der Unterricht Bergers, das reiche künstlerische und wissenschaftliche Leben des Elternhauses und das öffentliche Kunstleben Berlins zuführten. Zelter unterwies ihn nur im Formen und schnitt alles hinweg, was ihm als Auswuchs, als Schössling einer üppigen Naturkraft erschien; den Stoff für seine Darstellungen aber holte der frühreife Knabe schon aus seiner, an den mannigfachsten Richtungen des Lebens, der Kunst und der Wissenschaft genährten Individualität, und so musste diese allmälig in ihrer ganzen berückenden Schönheit und edlen Verklärung zur Erscheinung kommen. Neben den grossen Meistern der Töne waren Shakespeare, Lessing, Göthe und Schiller und die griechischen und römischen Classikern die Gefährten seiner Jugend. Daneben wurden auch andere Künste nicht vernachlässigt, namentlich zeichnete und malte er fleissig, übersetzte Byron und andere englische Dichter in dem Versmaasse des Originals und erwarb selbst Gewandtheit und Ausdauer in den untergeordneteren Künsten, im Tanzen, Schwimmen, Fechten und Reiten.

So erregte der geniale Knabe die Bewunderung seiner Umgebung vielleicht nicht weniger als einst der Knabe Mozart. Von Zelter im November 1821 bei Göthe eingeführt, gewann er auch des, der Musik und ihren Vertretern nicht leicht zugänglichen Dichtergreises innigste Zuneigung sofort und für die Dauer des leider nur noch kurzen Lebens desselben. Der Knabe eröffnete dem Greise neue

Einblicke in die wunderbaren Schönheiten der Fugen von Seb. Bach und der Sonaten von Beethoven und Mozart, und welchen grossen Antheil Göthe an der Persönlichkeit und der Entfaltung des Kunstjüngers nahm, das bezeugen mehrere seiner Briefe. Auch am Weimarischen Hofe, namentlich bei der kunstsinnigen Grossfürstin von Russland erregten seine Art zu fantasieren und sein Primavistaspielen Bewunderung und fanden seine Compositionen Beifall[1]). Im Herbst 1822 schon wiederholte Mendelssohn den Besuch bei Göthe in Begleitung der Eltern.

Von den bedeutenden Künstlern jener Tage, welche die seltene Begabung des Knaben bewundernd anerkannten, erwähnen wir den Veteranen des virtuosen Clavierspiels: Ignaz Moscheles[2]), welcher gegen Ende des Jahres 1824 in Berlin concertierte und wie fast alle hervorragenden, Berlin berührenden Persönlichkeiten in Mendelssohns Haus bald ein gern gesehener Gast wurde. Die damalige Kritik erkannte ausser seiner immensen Fertigkeit namentlich die „fast wunderbare Elastizität seines Anschlages" an. Zwischen den beiden Künstlern, dem gereiften und dem so prächtig heranreifenden, entspann sich bald eine innige Freundschaft für das ganze Leben, deren fördernden Einfluss wir noch mehrfach betrachten werden.

Dem Vater boten indess die bisherigen Erfolge des Sohnes noch nicht hinlängliche Bürgschaft für eine wirkliche Begabung desselben, wie sie die Wahl der Künstlerlaufbahn bedingt. Als daher die Zeit der Entscheidung herannahte, als Felix in sein fünfzehntes Lebensjahr trat, drängte es ihn, das Urtheil einer europäischen Autorität einzuholen; er reiste mit dem Knaben 1825 nach Paris und liess ihn dort von dem Director des Conservatoirs, Cherubini, gleich berühmt als Theoretiker wie als Componist, prüfen. Mendelssohn spielte vor diesem sein H-moll-Quartett und schrieb

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieses Besuchs Mendelssohns in Weimar giebt sein Sohn Dr. Karl Mendelssohn in: Goethe und Felix Mendelssohn. Lpzg. 1871.

[2]) Kammervirtuos des Fürsten Paul Esterhazy; von 1825—46 Professor an der Academie in London und dann bis an seinem, am 9. März 1870 erfolgten Tod am Conservatorium in Leipzig.

ein Kyrie für fünfstimmigen Chor und Orchester. Beide Leistungen befriedigten Cherubini vollkommen, so dass er jeden Zweifel des Vaters an der künstlerischen Begabung des Sohnes beseitigte und sich zur weitern Ausbildung desselben erbot. Dies Anerbieten lehnte der Vater indessen ab und kehrte mit seinem Sohne wieder nach Berlin zurück. Auf der Rückreise ward ein zweiter Besuch bei Göthe gemacht, der das Band zwischen dem greisen Dichter und dem seltenen Knaben nur noch fester knüpfte. In Berlin selbst wandte dieser sich von jetzt an ausschliesslich der Künstlerlaufbahn zu, ohne doch die anderweitigen Studien deshalb zu vernachlässigen; 1827 bezog er die Universität und hörte hier fleissig philosophische und historische Collegia.

Häufiger als bisher trat er jetzt auch mit seinen Leistungen in die Oeffentlichkeit. Schon im November 1825 führte er in einem Concert des Hannoverschen Concertmeisters Louis Maurer eine Symphonie, von ihm selbst componiert, auf und spielte die Phantasie von Beethoven. Am 29. April 1827 folgte dann im Schauspielhause die Aufführung der Oper: „Die Hochzeit des Gamacho", zu welcher ihm der junge hannoversche Legationssecretär Klingemann — Sohn des als Dichter und Theaterdirector bekannten Professor August Klingemann — den Text verfasst hatte und die schon seit 1825 der Aufführung harrte. Sie wurde von dem zahlreichen Publikum Anfangs mit stürmischem Applaus, gegen das Ende mit theilweiser Opposition aufgenommen. Der ganze Verlauf dieser Angelegenheit legte den Grund schon zu der Verstimmung, die bei Mendelssohn gegen Berlin allmälig Platz griff.

Am Dürer-Fest — den 12. April 1828 — wurde wiederum eine Ouvertüre und eine Cantate — letztere aus einer Instrumental-Einleitung und vierzehn Nummern bestehend — aufgeführt und zu dem, in demselben Jahre im September von Alexander von Humboldt den deutschen Naturforschern im Saale des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin veranstalteten Feste eine Cantate für Männerstimmen mit Begleitung von Clarinetten, Hörnern, Trompeten, Pauken, Violoncell und Contrabass, zu der Ludwig Rellstab den Text gedichtet hatte. Auch die Sing-Akademie sang jetzt mehrere seiner Compositionen öffentlich, wie ein „*Te Deum*" für acht-

stimmigen Chor am 3. Februar 1829; ein *„Hora est"* für Chor im November 1830; das *„Ave maris stella"* in einem Concert der Milder im Juli 1829 in der Marienkirche. Sein Ruf als vortrefflicher Künstler begann bereits sich auch nach aussen zu verbreiten. So gieng er, aufgefordert im Februar 1827, nach Stettin, um dort mehrere seiner Compositionen aufzuführen. In Berlin trat er auch häufig als Clavierspieler auf; namentlich begleitete er auch oft die Gesangsvorträge des vortrefflichen Tenoristen Bader und erwarb sich dabei die unnachahmliche Art des Accompagnements, die ihn gleichfalls später so sehr auszeichnete.

Das bedeutendste Ereigniss dieser Zeit ist wohl unstreitig die erste öffentliche Aufführung der Passionsmusik in der Sing-Akademie am 11. März 1829, bei welcher er das Orchester leitete, während Zelter den Chor dirigierte, und die einen so grossen Erfolg hatte, dass sie schon am 21. März wiederholt werden musste. Mendelssohn hatte das Werk mit dem kleinen Chor, den er ziemlich regelmässig in seinem älterlichen Hause versammelte, einzustudieren begonnen und namentlich den energischen Anstrengungen seines Freundes Eduard Devrient gelang es endlich, die Sing-Akademie durch deren Dirigenten Zelter zu einer öffentlichen Aufführung — die erste nach hundert Jahren — zu bewegen[1]).

Grossartigere Erfolge sollte der geniale junge Künstler in England erzielen, wohin er seinem Freunde und Lehrer Moscheles auf dessen Einladung im Frühjahr 1829 folgte.

Hiermit und mit der nach der Rückkehr unternommenen Reise nach Italien beginnt ein neuer Abschnitt in dem Leben Mendelssohns, innerlich wie äusserlich. Er verlässt den häuslichen Heerd, entzieht sich den sorgsam leitenden Händen desselben, um in einer ihm noch fremden Welt seine Mündigkeit zu erproben und zu erweisen und zugleich einen Platz für seine weitere Wirksamkeit zu suchen. Ehe wir ihn auf dieser Bahn weiter begleiten, wollen wir die Werke dieser abgeschlossenen Periode etwas specieller betrachten, weil alsdann die Weiterentwickelung des wunderbaren Künstlers leichter anschaulich wird.

[1]) Devrient, E.: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig 1869. pag. 41 ff.

Drittes Kapitel.

Mendelssohns erste Schöpfungen.

Nicht bei allen grossen Tonmeistern zeigte sich der schaffende Genius so früh und in gleicher Weise sicher und bestimmt die Bahn bezeichnend, innerhalb welcher er um- und neugestaltend sich erweisen sollte, als bei Mendelssohn. Nur wenige fanden sich früh schon in den, der Entfaltung ihres Genius günstigen Boden versetzt, und für keinen weiter waren so viele Hände bereit, alles fern zu halten, was diese Entfaltung hemmen konnte. Daher erscheinen auch Mendelssohns Jugendarbeiten meist bedeutender, als die der andern Meister; seine Individualität ist bereits vollständig entwickelt in dem Alter, in welchem sie bei jenen nur eben erst deutlicher erkennbar wurde. Auf diese ersten Aeusserungen des schöpferischen Genius wirken Bildungsgang und äussere Umgebung so stark ein, dass es meist sehr schwer wird, die eigentlich individuellen Züge zu erkennen. Auch die glänzendste Begabung offenbart sich in den Jugendarbeiten in der Regel nur dadurch, dass sie sich früher und rascher die überkommenen Mittel und Formen ihrer Zeit aneignet und sie in überraschender Weise verwendet; nur in einzelnen, meist sehr verborgenen Zügen giebt sich die besondere Richtung zu erkennen, nach welcher das Kunstwerk weiter geführt werden soll. Unter dem energischen Bestreben, die Kunstmittel seiner Zeit sich zu eigen zu machen, wird selbst der geniale Zug zurückgehalten und eingeschränkt durch die nothwendige Lehre und Unterweisung.

Dass diese äussern Verhältnisse oft stärker sind, als die Macht

des Genius, wird namentlich durch Händel und Gluck erwiesen. Beide haben die eine Hälfte ihres Lebens hindurch, und zwar die für Produktion meist ergiebigste, einzig im Sinne und im Anschluss an ihre Zeit gearbeitet, ehe sie ihre eigentliche Aufgabe ergriffen und ihre Mission erfüllten. Beide begannen erst in reifern Jahren, jener das Oratorium, dieser die heroische Oper zur Höhe der Vollendung zu erheben.

Früher als diese beiden Meister erfasste Joh. Seb. Bach seine Mission. Er sollte die verschiedenen Strömungen, in welche die Kunstpraxis seiner Zeit sich ausgebreitet hatte, wiederum einheitlich zusammenfassen und den strengen Contrapunkt der alten Schule mit den neuen Kunstmitteln beweglicher und freier gestalten, um dadurch zugleich diesen eine höhere Bedeutung zu geben. Dem alten Contrapunkt die Innigkeit des Volksliedes zu vermitteln und die Mittel französischer und italienischer Sang- und Spielweise dem gesammten Kunstorganismus zum ewigen Besitz einzuverleiben, in diesem Bestreben finden wir ihn von vornherein thätig. Schon als Knabe lässt er sich keine Mühe verdriessen, den alten Contrapunkt sich anzueignen. Später aber scheut er nicht mühselige Fussreisen, um in Celle in der Kapelle des Herzogs Georg Wilhelm die französische Compositionsweise zu studieren. Er bearbeitete die Violinconcerte des seiner Zeit hochberühmten Violinvirtuosen Vivaldi, um die Vorzüge der italienischen Schreibweise seiner eignen zu vermitteln, und ist zugleich unablässig bemüht, alle die Kunstmusik verjüngenden Elemente der Volksmusik abzulauschen und durch sie seine eigene Phantasie zu erfrischen und zu befruchten. Alle diese einzelnen Momente sind schon in den frühesten, uns erhaltenen Arbeiten des Meisters zu erkennen, in den erwähnten Bearbeitungen der Concerte von Vivaldi, wie in den Choralvorspielen und den variierten Chorälen, welche er als *„partite diverse“* zusammenfasste, und die er unzweifelhaft vor seinem zwanzigsten Lebensjahr noch schrieb. In der grossen Cantate, die er zur Rathswahl in Mühlhausen (1708) im Alter von 23 Jahren schrieb, erscheinen sie in jener Vermittelung, die des Meisters ganze Grösse begründet.

Mehr durch äussere Verhältnisse, als durch innern Drang wurde

Joseph Haydn früh in die Richtung geführt, in welcher er der Instrumentalmusik eine neue Basis geben sollte. Weder der Unterricht im Capellhause der Stephanskirche in Wien, noch das Studium der theoretischen Werke von Mattheson und Fux wären vermögend gewesen, in ihm jene Gebilde zu erzeugen, mit denen er den Instrumentalstyl begründete. Das äussere Leben sollte jetzt Einfluss gewinnen auf die spezielle Musikgestaltung und diese selbst nur vermochte die nächste Anleitung dazu zu geben. In jenen Cassatio und Serenaden, die er nach seinem Abgange aus dem Capellhause für das „gassatim Musicieren" componierte, lernte er den neuen Orchesterstyl, und als Esterhazy'scher Capellmeister erweiterte er denselben und gab ihm jene künstlerische Gestaltung, welche ihn zum Träger der wunderbaren Ideen eines Beethoven machte. Haydn schrieb sein erstes Quartett im 18ten, seine erste Symphonie im 27sten Lebensjahre.

Ein seltenes Bild frühester selbstschöpferischer Thätigkeit bietet unstreitig Mozart. Wir besitzen von ihm Menuetten, die er im 5ten und 6ten, eine Reihe von Sonaten für Clavier und Violine und Variationen, die er im 7ten, 8ten und 9ten Lebensjahre schrieb, sodann seit seinem 9ten Lebensjahre (1765) Symphonien für Streichquartett, 2 Clarinetten und 2 Hörner, zu denen wol auch Fagotten und Trompeten und Pauken treten, wahrhaft staunenswerth in ihrer formellen Abrundung, da sie, ganz im Styl ihrer Zeit gehalten, nicht nur den Schematismus, sondern den Organismus dieser Formen erfassen. Diese Beherrschung der Formen steigert sich von Jahr zu Jahr bei dem ausserordentlichen Fleiss, den der Knabe entwickelt. Wol mögen die Anregungen des Vaters die grössern Werke aus jener Zeit veranlasst haben. Der Vater wollte die Anerkennung der genialen Begabung des Sohnes erzwingen, und so liess er kaum eine Gelegenheit ungenützt vorübergehen, die sich ihm hierzu darbot. Ausser einer Reihe von Kirchenmusiken aller Art, meist für die kirchliche Aufführung in Salzburg bestimmt, entstanden sonach mehrere grössere Werke, wie das „*Galimathias musicum*" (1766), die lateinische Comödie „*Apollo et Hyacinthus*" (1767) und a. Alle diese Arbeiten beweisen, mit welch spielender Leichtigkeit der Knabe sich die Kunstmittel seiner Zeit aneignete. Der Cla-

vierstyl ist noch vorwiegend der, wie er sich durch Friedemann und Phil. Em. Bach, und durch Leopold Mozart ausgebildet hatte: vorwiegend zweistimmig, aus cantablen und mehr gang- oder passagenartigen Sätzen zusammengefügt und Mozart ist über diesen Styl in seinen spätern Sonaten für Clavier wenig hinausgegangen. Jenen, mehr aus der besondern Klang- und Spielart des Instruments hervortreibenden Clavierstyl, der namentlich durch Joseph Haydn angeregt und dann von den spätern Meistern mit so grossem Erfolge gepflegt wurde, hat Mozart vornehmlich nur in seinen spätern Clavierconcerten gefördert. Die beiden ersten Werke, in denen seine Individualität bereits schon lebendig hervorbricht, schrieb er, 12 Jahre alt, 1768. Es sind dies die Operette *„Bastien et Bastienne"* und die Oper *„La finta semplice"*. Beide Werke enthalten nicht allein schon einzelne Sätze, die seine späteren Arbeiten der höchsten Reife kaum verunzieren würden, sondern sie beweisen zugleich, wie der Knabe schon seine Mission zu erfassen begann. Jene Operette ist, auf das deutsche Lied basiert, echt deutsch gehalten, während die Oper sich der Weise der damaligen italienischen Oper anschliesst. Mit diesen beiden Werken hatte Mozart vollständig Besitz ergriffen von jenen beiden Richtungen, dem deutschen Liederspiel und der *Opera seria* jener Zeit, die er beide zur sogenannten romantischen Oper verschmelzen sollte. Das Jahr 1773 brachte denn auch die ersten Instrumentalwerke, in welchen seine eigenste Individualität in ihrer ganzen bezaubernden Liebenswürdigkeit Ausdruck fand, die als Op. 94 bekannten 6 Quartette, ein Quintett, ein Clavierconcert und Symphonien.

Nicht minder interessant, wenn auch nicht entfernt so zahlreich als die Mozarts, sind die Jugendwerke Beethovens. Die ersten, uns noch erhaltenen Werke sind IX Variationen für Clavier, die bekannten, wie man weiss durch Beethovens Bruder ohne Zustimmung des Meisters als Op. 33 herausgegebenen Bagatellen und eine Fuge, welche der Knabe Beethoven 1782, also im Alter von 12 Jahren schrieb. Aus dem folgenden Jahre stammen die drei Sonaten in Es-dur, F-moll und D-dur, welche mehrfach veröffentlicht als Jugendarbeiten Beethovens hinlänglich bekannt sind, ebenso wie die als *Oeuvres posthumes* gedruckten 3 Quartette

für Clavier und Streichinstrumente, welche 1785 entstanden. Ein Clavierconcert in Es-dur hatte der Knabe bereits ein Jahr vorher componiert. Von den Arbeiten der nachfolgenden Jahre — ausser einem Ritterballet sind es Werke für Kammermusik, Lieder und Variationen — interessieren uns namentlich die als Op. 1. 1795 veröffentlichten drei, dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, welche nach den neuesten Forschungen noch der Bonner Zeit (1791—92) angehören. Fast ausschliesslicher noch als die frühesten Werke Mozarts gewinnen die Beethovens nur formelle Bedeutung; diese aber erscheint schon grösser als bei jenen Erstlingen Mozarts. In den fast zwei Jahrzehnten, welche zwischen ihnen liegen, hatte der neue Clavierstyl namentlich auch durch Virtuosen wie Clementi eine so bedeutende Pflege gefunden, dass Beethoven bereits von einer höheren Stufe desselben ausgehen konnte. Schon jene drei erwähnten Sonaten für Clavier aus dem Jahre 1783 und die Quartette des folgenden Jahres stehen auf dem Boden dieser neuen Claviertechnik, die nicht dem Vocalen, wie noch jener vorwiegend zweistimmige Claviersatz, nachgebildet ist, sondern sich in einer eignen, an keine Stimmzahl gebundenen Polyphonie entwickelt. Haydn hatte mit diesem Styl zugleich die speziellen Formen der Sonate bestimmt, die dann Clementi wiederum durch eine brillantere Ausstattung mit Figurenwerk bereicherte und somit endlich Beethovens Sonate den Weg bahnte, welche alle diese Elemente zusammenfasste, um sie der Idee dienstbar zu machen. Diese ist bei dem heranreifenden Jüngling noch keine spezielle; es ist nur die allgemeine Idee der Form, die auch seine frühesten Sonaten und Quartette entstehen lässt. Aber sie ist als solche schon zu so äusserst lebendiger Gestalt geworden, dass nun jene fortschreitend verfeinerte individuelle Darstellung beginnen konnte, welche in den letzten Werken die Form fast in Frage stellt.

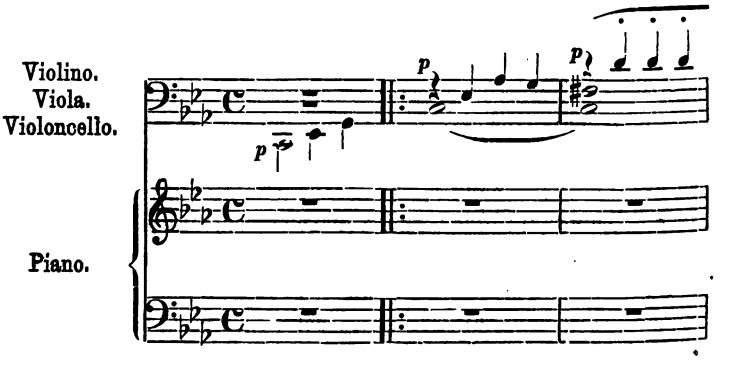
Nur bei einem der jetzt folgenden Meister des rein lyrischen Ausdrucks ist der Gang der frühesten Entfaltung ein ähnlicher — bei Felix Mendelssohn-Bartholdy. Auch er gewann die grösste Formvollendung, ehe sein Genius sich ganz und fessellos zu offenbaren vermochte, während bei jenen andern beiden Meistern

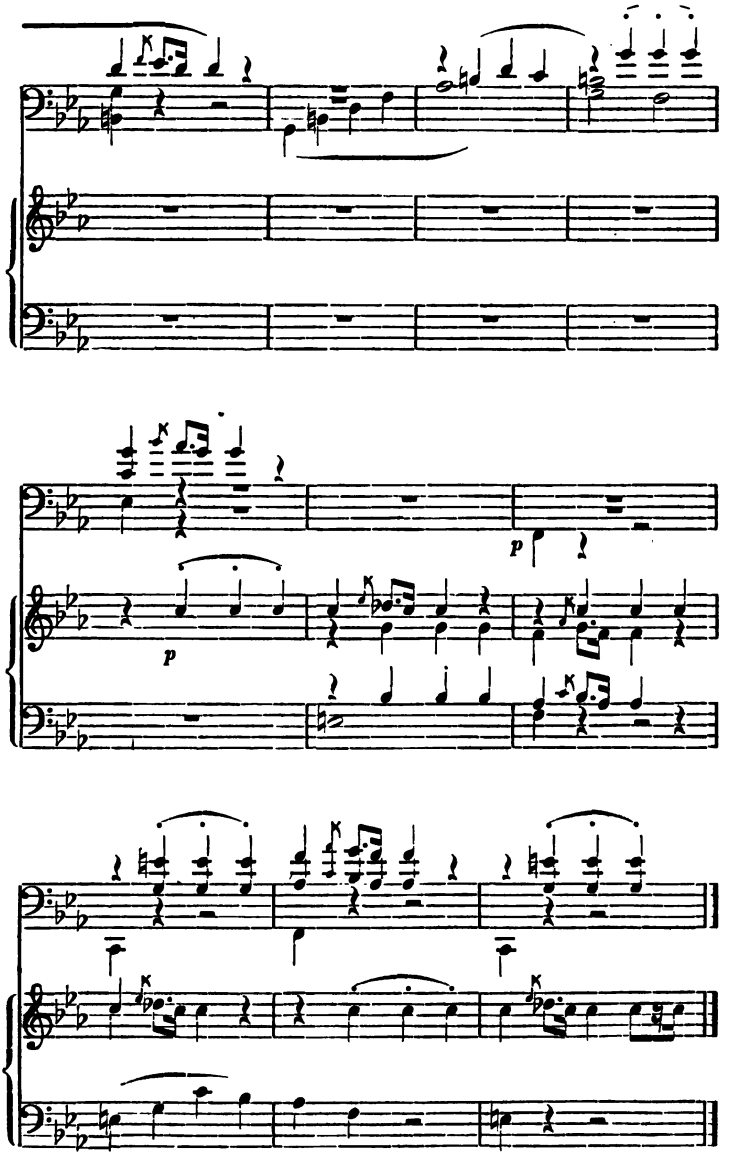
derselben Richtung — bei Schubert und Schumann — die Individualität viel früher sich geltend macht, ehe sie noch in den Gesammtbesitz der Mittel zu ihrer Darstellung gelangt sind. Diese wurde ihnen weniger durch spezielle Unterweisung, als vielmehr durch die praktische Musikübung vermittelt und sie benutzen sie meist sofort, um eigen Empfundenes und eigen Gedachtes darzustellen. Dieser Prozess vollzog sich, meist durch äussere Umstände bedingt, wiederum bei Schubert weit früher, als bei Schumann. Als Schubert ins Jünglingsalter trat, hatte er schon einige jener wunderbaren Lieder geschrieben, mit denen er einen neuen Liederfrühling heraufzauberte. Die Gluth und Innigkeit der Empfindung, welche in diesen Liedern lebt, ist so gross, dass sie sich selbst durch das strophische Versgefüge nicht immer zügeln lässt; erst allmälig gewinnt der Meister die knappe Liedform; instrumental gelangte er zu dieser formellen Festigung nur in einzelnen Werken.

Schumann begann erst während seiner Jünglingsjahre die künstlerische Laufbahn zu verfolgen, und da auch ihm die Formbildung mangelte, suchte er sie durch objektive Anschauungen und Bilder, an welchen er seine Phantasie schulte und zügelte, zu ersetzen, bis auch er in energischem, rastlosem Streben die künstlerische Form gewann.

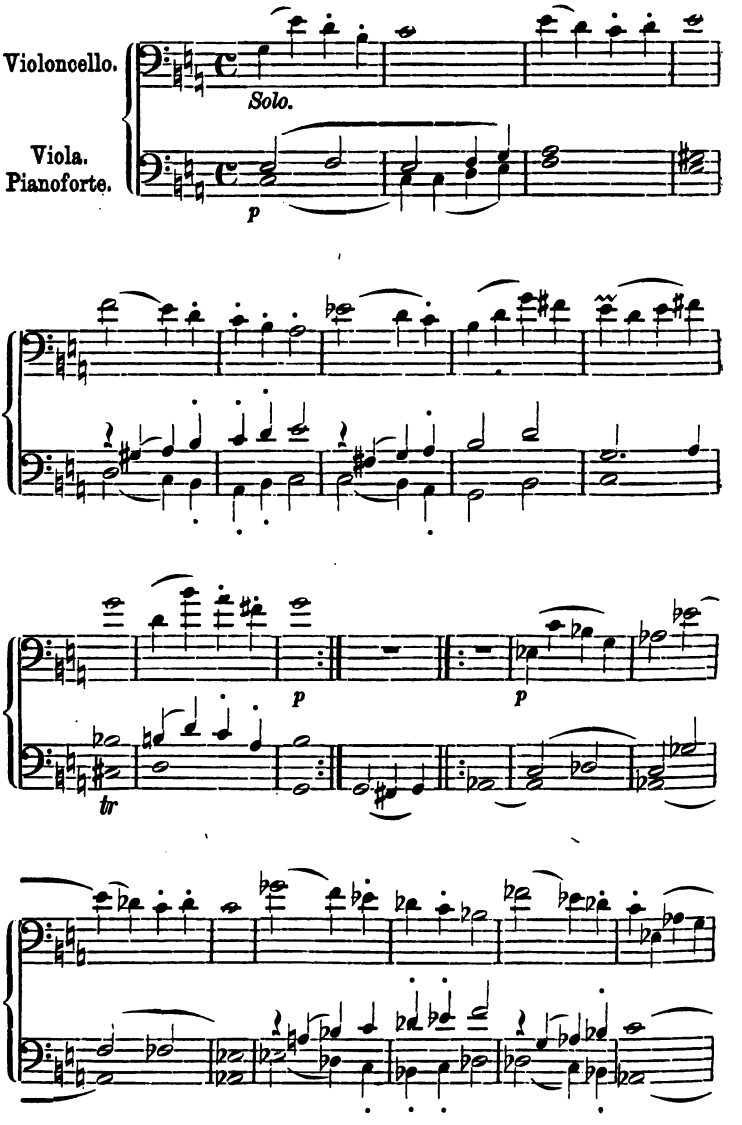
Mendelssohns Erziehung dagegen war darauf gerichtet, ihn früh zu einem vollendeten Künstler heranzubilden, und dies gelang so vollkommen, wie nur bei wenigen. Wenn es auch fraglich erscheinen könnte, ob die virtuose Ausbildung des Knaben Mendelssohn an die des Knaben Mozart heranreichte, so ist doch unzweifelhaft, dass Mendelssohn die Compositionstechnik nicht minder früh meisterlich erfasste als Mozart. Als 13jähriger Knabe hatte er neben einem *Magnificat* für Chor und Orchester und einem *„Juba Domine“* für Chor und Soli schon ein Werk geschrieben, welches zu einer der schwierigsten Gattungen der Instrumentalmusik gehört: das Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell in C-moll, als Op. 1. gedruckt, ein Tonstück, das mit den andern beiden 1823 und 1824 entstandenen, Op. 2. in F-moll und Op. 3. in H-moll, zu den besten der ganzen Gattung zählt und

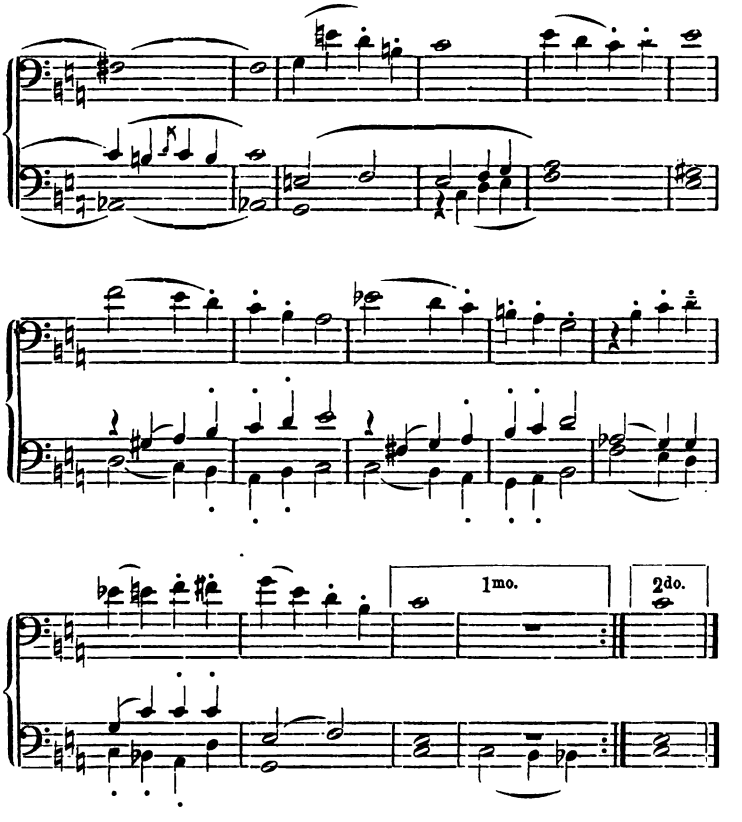
an Kunstwerth die erwähnten von Beethoven unstreitig übertrifft. Es ist wahrhaft staunenswerth, mit welcher Freiheit und Leichtigkeit der Knabe die Form beherrscht, wie sicher und selbstbewusst er ihren Organismus erfasst hat. Die einzelnen Sätze sind so übersichtlich gegliedert und gruppiert, wie nur bei vollendeten Werken dieser Gattung, und die einzelnen Theile wiederum so fest und künstlich und so äusserst interessant in einander gewoben, dass dieser Theil der Arbeit einen ganz ungewöhnlichen Ueberblick über die gesammte Kunstgestaltung documentiert. Dabei zeigt sich hier schon jenes ausserordentliche Geschick, mit welchem der Meister in seinen reifsten instrumentalen Werken die einzelnen Theile zu vermitteln verstand. Die Uebergänge, mit welchen der Knabe hier in den Allegrosätzen seiner Quartette, wie der Sonaten und Ouvertüren aus dieser Periode, nach dem zweiten Theil einleitet und dann, nach dem thematisch entwickelten Mittelsatz, den Eintritt des ersten Satzes wieder vorbereitet, sind ohnstreitig die interessantesten Partieen in diesen Werken. Dadurch schon beweist der Knabe, wie ihm Wesen und Idee der Form vollständig erschlossen sind, wie tief er schon das Darstellungsmaterial erfasst hat; tiefer vielleicht als seine beiden Lehrer Berger und Zelter. Die besondern Anschauungen beider erscheinen in diesen ersten Arbeiten in gewissem Sinne vermittelt. Einzelne Stellen, wie der Anfang des ersten Quartetts:




p
p

oder wie das Maggiore des Scherzo aus demselben Quartett:





scheinen mehr von dem Contrapunkt im Sinne Zelters beeinflusst, während in der Anordnung des Ganzen, namentlich in der reichen und vor allem weich vermittelten Harmonik der, dem genialen Kunstjünger die Mittel der Instrumentalmusik zuführende Einfluss Ludwig Bergers erkennbarer wird. Mit dem feinsten Verständniss hält der Knabe die Streichinstrumente und das Pianoforte ganz meisterhaft auseinander, so dass sie sich nirgends gegenseitig aufheben, sondern immer ergänzen. Jene bewegen sich, treu ihrem eigensten Charakter, selbständig mehr polyphon geführt, während das Pianoforte mit seiner freien Polyphonie und seinem leichten,

bewegten Figurenwerk gegenüber tritt. In dieser Weise wird namentlich der erste Satz des C-moll-Quartetts energisch innerlich abgerundet. Das zweite Motiv desselben wird von den Streichinstrumenten höchst interessant zu einem einheitlichen Satz verwoben. An sich unbedeutend, gewinnt es unser Interesse durch die feinsinnige Weise, mit der Mendelssohn es harmonisch mannichfaltig gestaltet und die verschiedenen Bearbeitungen unter sich in Beziehung bringt. Das Clavier führt dazu die einfachste Begleitung aus. Als es dann ein verwandtes Motiv aufnimmt, um in reicher Figuration diesen ersten Theil in Es-dur abzuschliessen und wieder den Anfang einzuleiten, treten ihm die Streichinstrumente mit dem ersten Motiv in gerader und in Gegenbewegung gegenüber. Ein ähnliches frei contrapunktisches Spiel entwickelt sich im Mittelsatz, natürlich weit reicher und mannichfaltiger. Der erste Theil wird dann, mannichfach im Sinne der ursprünglichen Form verändert, wiederholt. Der Satz gehört in seiner concisen Fassung zu den besten der Gattung. Auch im Adagio ist die thematische Arbeit vorwiegend, weniger im Scherzo, während sie wieder im Finale überwiegt. Hiermit ist zugleich der Geist bezeichnet, welcher in diesen frühesten Arbeiten des genialen Knaben lebt. Es ist weder ein origineller, speziell anziehender Inhalt, der sich in ihnen ausspricht — ein solcher ist in diesen Werken kaum noch zu ahnen — noch auch die blosse naive Lust am Schaffen, sondern es ist die höchste Freude an der künstlerischen Gestaltung, durch das Gelingen bis zur kindlichsten Seligkeit gesteigert. Man fühlt, der Knabe will nicht nur Musik machen, er will bilden und formen; er will nicht austönen, was ihn bewegt, sondern das Material, welches er sich bisher angeeignet hat, will er zu künstlichen und echt künstlerischen Formen zusammenfügen. Ausser diesem Zuge ist sonst in diesen ersten Leistungen wenig von dem, was die Geschichte als Mendelssohnisch bezeichnet zu erkennen. Klar tritt er namentlich im Finale des ersten Quartetts heraus. Sein Inhalt ist reinste Schaffensfreude; es ist voll jener Spielseligkeit, die auch dem Meister seine schönsten Triumphe bereiten sollte. Aus diesem Geiste heraus treiben die einzelnen Motive empor und

in diesem Geiste erfolgt ihre Verarbeitung. Die künstlerische Gestaltungskraft der jugendlichen Hand setzt uns in Erstaunen; wir erfreuen uns der Feinheit und Freiheit der Empfindung wie der Ausführung; aber jene beglückende Freude, welche dem Knaben bei der Arbeit aus den Augen lacht und sich dieser ganz unmittelbar aufprägt, verleiht diesen Jugendwerken einen ganz eigenthümlichen Reiz, um so mehr als gerade dieser Zug die einstige Grösse des Meisters ahnen lässt. Die Kunst ist ihm früh als der hellste und leuchtendste Leitstern im Leben der Völker wie des Einzelnen erschienen und diese Anschauung beherrscht seine ganze Thätigkeit, seine ausübende nicht minder wie seine neuschaffende. Die Freude an der künstlerischen Wirksamkeit allein ist vermögend, ihn zu selbst körperlich aufreibender Thätigkeit zu veranlassen, und auch jener, über seine gesammten Schöpfungen allmälig sich ausbreitende leise Zug stiller Wehmuth entspringt derselben Quelle. Auch er, der Glückliche, blieb von dem bittern Ernst des Lebens nicht verschont; auch er musste manches herrliche Stück der Traumwelt, die er sich aufgebaut, an der Welt der Wirklichkeit zerschellen sehen und es musste ihn dies um so schmerzlicher berühren, als im Vaterhause alle Hände und Herzen bemüht waren, seiner Kindheit selige Träume nicht zu zerstören, sondern möglichst zu verwirklichen. Daher erscheint auch jener helle Zug süsser Schaffensfreude nur in denjenigen Werken des Vaterhauses etwas getrübt, in welchen der Knabe mehr äusserlich, durch bestimmtere Vorgänge angeregt zu sein scheint. Wir rechnen dazu schon ein Werk des folgenden Jahres (1823): Sonate für Pianoforte und Violine (E-moll), als Op. 4. gedruckt, welche er neben dem bekannten zweiten Quartett (Op. 2.) und mehreren kirchlichen Sachen schrieb.

Man braucht nicht anzunehmen, dass dem Knaben hier schon bestimmte Bilder vorschwebten, an denen er seine Phantasie zu entzünden und zu formen versuchte. Noch ist jene schwelgerische Lust am Schaffen, welche das erste Quartett fast ausschliesslich erzeugte und durchdringt, auch in den Werken dieses Jahres vorwiegend, aber neben ihr gewinnt doch schon das bewusste Streben, es den besten Meistern gleich zu thun, entscheidende Bedeu-

tung. Hierauf deutet auch das Recitativ hin, mit welchem die Sonate (Op. 4.) beginnt, wie die Cadenzen im Adagio und im Schlusssatz. Derartige aussergewöhnliche Formbildungen lassen bei unsern Meistern auf ein ganz spezielles Erfassen der Idee der Form schliessen, wie es selbst bei einem so genialen Knaben wol kaum vorauszusetzen ist. Diesem imponiert nur die Besondersgestaltung der Form, weshalb er sie nachzubilden trachtet. Auch in der weitern Anordnung und Ausführung lehnt er sich hier mehr an seine Vorbilder, namentlich Beethoven an, als früher und auch später. Besonders in den Allegro-Sätzen der Sonate wirkt schon das Bestreben: die Themen und Motive mehr charakteristisch zu erfinden und zu gestalten, zersetzend auf die ursprüngliche Geschlossenheit der Form. Der Knabe begnügt sich nicht mehr damit allein, der ursprünglichen allgemeinen Idee der Form im Kunstwerk Gestalt zu geben, er möchte diese zugleich mehr individuell erfassen. Schon will er nicht bilden nur und formen, sondern zugleich einen, wenn auch vielleicht noch nicht lebendig erkannten, doch gefühlten Inhalt offenbaren. Dieser aber ist freilich noch nicht stark genug, um eine wirkliche Neugestaltung der Form herbeizuführen; daher erscheint letztere nur loser und freier gefasst, nicht in derselben Vollendung wie im vorigen Werk. Es ist dies kein Rückschritt, den der Knabe macht, vielmehr eine nothwendige Consequenz seines Bildungsganges. Dieser führte ihm zuerst alle Mittel der formellen Darstellung zu, und als dann die Individualität des jungen Genius hervorbrach, musste ganz nothwendig die Formvollendung beeinträchtigt werden Diese Eigenthümlichkeit des Entwickelungsganges Mendelssohns tritt noch entschiedener in dem zweiten Quartett hervor. Hier unterscheiden sich diejenigen Partien, in welchen er nur zu gestalten und zu bilden versucht, wie in den Mittelsätzen des Anfangs- und Schlussallegro im Scherzo und im Adagio, merklich von jenen, in denen er nach einem mehr charakteristischen Ausdruck ringt, wie in den eigentlichen Hauptsätzen des ganzen Werkes. Erstere sind sicher und fest zusammengefügt; sie verrathen durch nichts die Knabenhand, welche sie schuf; während die letzteren in ihrer mehr losen und lockern Fassung recht wol

an dieselbe erinnern. Ganz besonders gilt dies von dem Adagio, dessen Hauptsatz, mehr liedmässig, an Franz Schubert anschliessend gehalten, schon ziemlich erkennbar Mendelssohns Individualität zeigt. Aber erst im weitern Verlauf erhebt sich auch dieser Satz durch die contrapunktische Verarbeitung, wie durch die harmonische Ausstattung und die klangvolle instrumentale Darstellung zu der Bedeutung der andern Sätze. Auch dadurch, dass Mendelssohn diesem Adagio nicht ein Scherzo sondern ein „Intermezzo" folgen lässt, verräth er, wie er bemüht ist von dem Herkömmlichen, so weit es eben nur als solches erscheint und nicht dem Organismus angehört, sich zu befreien. In diesem Intermezzo erkennen wir auch schon jenen Drang, mit welchem er uns später in die luftige, von Elfen und Kobolden bewegte romantische Mährchenwelt einführt. Eine meisterliche und dabei originelle Art der Behandlung der Motive zeigt endlich der Schlusssatz. Das erste Motiv ist ziemlich genau dem Schlusssatz der Beethoven'schen F-moll-Sonate entlehnt; indessen wird es von Mendelssohn in so abweichender Weise verarbeitet, dass es dadurch zu seinem eigensten Besitzthum wird.

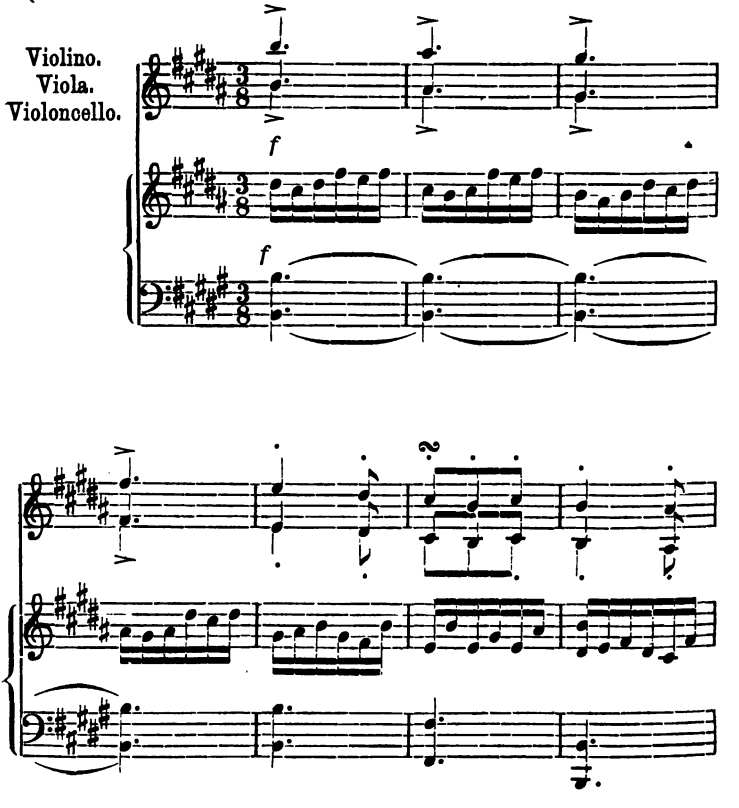
Eine durchgreifendere Vermittelung beider Elemente, jenes bis zur Meisterschaft ausgebildeten Formengeschicks mit den frühesten Regungen der selbstständigen Individualität, zeigt das dritte Quartett (H-moll, Op. 3.), das im folgenden Jahre (1824), neben der Ouvertüre für Harmoniemusik, dem Sextett für Piano, Violine, 2 Bratschen, Cello und Contrabass (als Op. 110 gedruckt) dem ersten Act der Oper: Die Hochzeit des Gamacho (Op. 10.) und den beiden Motetten: „Ich bin durch der Hoffnung Band" und Jesus meine Zuversicht", entstand. Während in den früheren Werken der junge Genius noch von der Form beherrscht wird, so zwar, dass er sich nur in der Meisterschaft der Technik, oder aber in der Lockerung der Form verräth, gewinnt er jetzt die Herrschaft über sie. Im ersten und im letzten Satz des erwähnten Quartetts macht er die alte Form schon zum Träger seiner Individualität, in den beiden mittlern Sätzen, dem Andante und Scherzo, wird er selbst neugestaltend. Die Thematik des ersten und des letzten Satzes, wie die spezielle Verarbeitung,

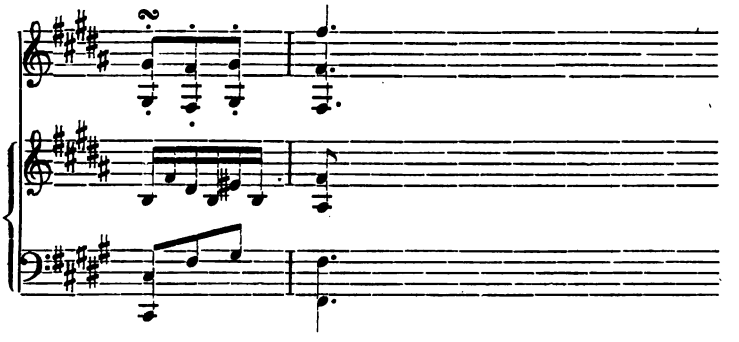
erinnern immer noch sehr an die Vorbilder, weniger schon mehr an die strenge Schule des genialen Jüngers der Kunst; neben Beethoven, an dessen A-dur-Symphonie beispielsweise das zweite Motiv des ersten Satzes ziemlich bestimmt erinnert, wird Webers Weise der Einführung eines brillanten und äusserst klangvollen Figurenwerks, welche in jenen Jahren namentlich in Berlin begünstigt wurde, einflussreich. Allein der jugendliche Künstler Mendelssohn fügte diese Mittel einer mehr individuellen Kunstgestaltung nur jenen, mehr allgemeinen zu, die ihm Schule und Unterweisung zugeführt hatten, um sie dann in eigener Weise zu verarbeiten. Webers Spiel- und Klangfülle sättigt er mit einer an Bach genährten Harmonik und die gewaltige Thematik Beethovens verhüllt er mit dem Schleier der romantischen Unendlichkeit, der ja auch der Meister Mendelssohn seine bedeutendsten Kunstwerke entkeimen liess. Ueber beide Sätze ist wieder jene Schaffensfreude ausgebreitet, welche das erste Quartett durchzieht, und sie erscheint hier noch mehr bewusst und erhöht in dem beseligenden Gefühl, dass er, der geniale Knabe, nicht mehr gezwungen ist nur den geliebten und verehrten Meistern bildend nachzugehen, sondern dass sich ihm schon neue Bahnen für eine Neugestaltung des Kunstwerks eröffnen, die er in den beiden Mittelsätzen schon rüstig zu verfolgen beginnt. Das Andante erwächst auf dem Boden der neuen Richtung. Es ist weder im Styl des Hymnus, wie die meisten Andante's oder Adagio's von Beethoven und Mozart, noch in dem der variierten Couplets, wie die von Joseph Haydn, sondern im Liedstyl, der die ganze Musikentwickelung namentlich seit der Neugestaltung durch Schubert vollständig zu beherrschen beginnt, geschrieben. Wir konnten bereits erwähnen, dass der eine Lehrer Mendelssohns: Ludwig Berger, einer der hervorragendsten jener Berliner Künstler war, welche auch dem deutschen Liede sich zu eifriger Pflege zuwandten; sein Einfluss auf Mendelssohn ist unverkennbar, wie wir bei der Betrachtung der Lieder dieser Periode nachweisen werden. Allein auch ohne diesen musste, durch die neue Richtung bedingt, das Adagio in dieser Weise umgestaltet werden. Die neue Phase der Kunstentwickelung, welche dem Kunstwerk eine mehr individuelle

Bedeutung gab, musste auch nothwendig dem Adagio des ältern Kunstwerks eine mehr liedmässige Fassung geben. Daher steht auch das erwähnte Andante Mendelssohns dem alten Adagio immer noch näher als dem modernen Liede. Dies scheint sich vielmehr aus jenem abzulösen, während das spätere Andante direct aus dem Liede hervorgeht, so zwar, dass es eine eigene neue Gattung erzeugt, das: „Lied ohne Worte".

Weniger noch, als die Pflege des älteren Adagio ist die Weiterentwickelung des Scherzo im Sinne Beethovens in der Individualität Mendelssohns wie in der ganzen, durch ihn bezeichneten Phase der Musikentwickelung begründet. Aus dem Menuett hervorgegangen, hatte Beethoven es in eine höhere Sphäre der Kunstgestaltung erhoben. Seine Rhythmik verlässt allmälig die engen Pas des Menuett; sie stürmt in geflügeltem Schritt einher und ordnet sich in so weiten Maassen, wie sie das Menuett nimmer hatte. Dem entsprechend erweitern sich auch die harmonischen und melodischen Mittel, so dass jetzt diese Form zu einem Gefäss wird, in dem nicht nur die bunte Lust des Lebens, sondern der ganze Humor desselben in überwältigender Macht entfaltet ist. Diesen Weg weiter zu verfolgen erscheint nach solchem Vorgange zwecklos oder doch gefährlich; die nächste Entwickelungsphase, mit der wir uns beschäftigen, fasste diese ganze Richtung wiederum mehr individuell zugespitzt. Sie verlegte den ganzen Gestaltungsprozess mehr nach innen und so wurde aus dem wilden, feurigen Reigen bedeutender Mächte ein mehr nur erregtes, wunderbar belebtes Spiel der Phantasie. Nach dieser Richtung nun fand jene Schaffensfreude unseres jugendlichen Meisters der Töne ein weites Feld der Bethätigung. Seine Phantasie erscheint noch nicht von Kobolden und Elfen bevölkert, aber schon herrscht in ihr eine ungewöhnliche Geschäftigkeit, ein unendlich reich bewegtes Leben. Das sehen wir am dritten Satze des H-moll-Quartetts, in welchem es zum ersten Mal in dieser Weise künstlerisch Gestalt gewinnt, und zwar in einer eigenthümlichen, durch den Inhalt bedingten Form. In ihren Grundzügen ist die alte Form des Scherzo natürlich noch festgehalten, aber sie erscheint wesentlich anders gefasst, weder so scharf in ihren Umrissen, noch so

mannigfaltig in ihren einzelnen Partien, aber nicht minder reich ausgestattet und organisch entwickelt. Sie entfaltet sich im lebendigsten Wechselspiel der einzelnen Instrumente, so dass sie uns ein reiches Stück bewegten Lebens der Phantasie darlegt. Einen specifischen Charakter scheint dies noch nicht zu tragen; aber aus dem Mittelsatz erkennen wir schon den Boden, dem die duftigen Mährchen vom „Sommernachtstraum", „der schönen Melusine" und die „Hebriden" entspringen sollten:

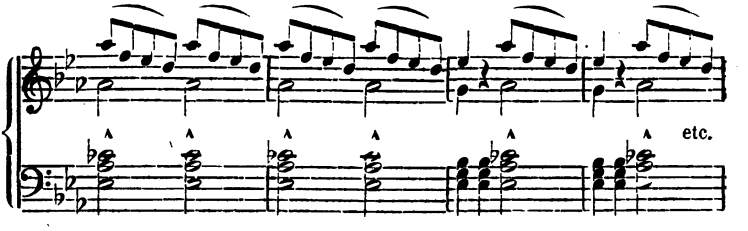




Wie bewusst auch Mendelssohn hier schon von dem Gebiet der musikalischen Darstellung, auf welchem er seine höchsten Erfolge erreichen und Werke von monumentaler Bedeutung schaffen sollte, Besitz ergriffen zu haben scheint, so schrieb er doch noch eine Reihe von Werken, die ausserhalb desselben liegen, oder nur den Weg zu den höchsten Erzeugnissen der sogenannten musikalischen Romantik bezeichnen. Zu jenen gehört die erste Symphonie (Op. 11.), ebenso die Ouvertüre für Harmoniemusik (Op. 24.), welche, wie wahrscheinlich auch die Simfonie, im Jahre 1824 entstand. Beide stehen noch ganz auf dem Boden der alten Richtung, welche erst in dem genialen Octett (Op. 20.) aus dem Jahre 1825 im sonnenhellen Licht der Mendelssohn'schen Individualität erscheint. Unmittelbar der neuen Richtung angehörig und jenes erste bedeutende Werk derselben vorbereitend, erscheinen dagegen mehrere Nummern aus der Oper: „Die Hochzeit des Gamaccho", welche 1824 und 25 entstand, wie das Capriccio (Op. 5.) aus demselben Jahre, das Quintett (Op. 18.) aus dem Jahre 1826, wie endlich namentlich die Sonate (Op. 6.), die Charakterstücke (Op. 7.) und mehrere Lieder aus Op. 8 und 9, die wahrscheinlich alle um dieselbe Zeit entstanden. Das Rondo capriccioso möchten wir für einen unmittelbaren Nachklang der Sommernachtstraum-Ouvertüre halten, wenn es diese nicht vielleicht auch noch mit vorbereiten half.

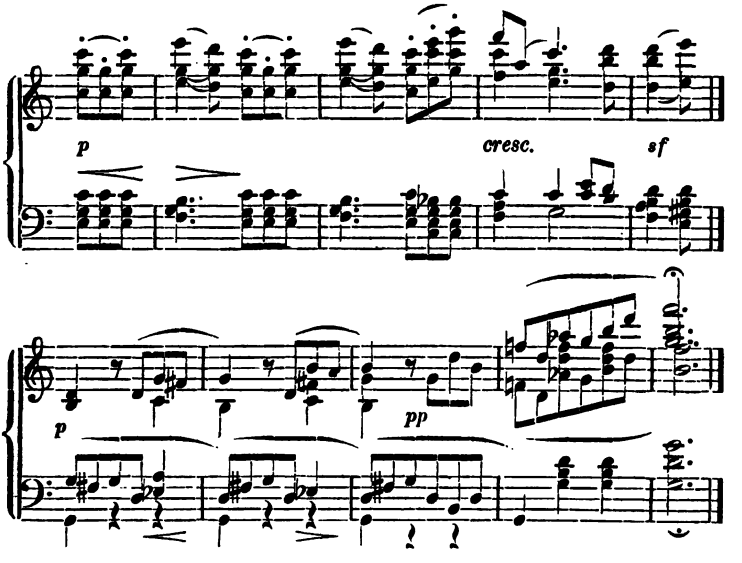
Die erste Symphonie Mendelssohns gehört zu den Werken, welche am wenigsten von dem specifischen Gepräge seiner Indivi-

dualität erkennen lassen. Sie ist unstreitig noch vollendeter in der Form, als die Quartette, aber auch bei weitem unselbständiger als diese. Zwar schliesst sie sich augenscheinlich mehr an jenen ältern Meister, mit welchem Mendelssohn die meiste Verwandtschaft offenbart, an Mozart an, aber daneben wird doch auch das Bestreben sichtbar, an Tiefe auch Beethoven, den grössern Meister der Symphonie, zu erreichen, und hierdurch wird die eigene Individualität zurückgedrängt. Im ersten Satze erinnert eigentlich nur die Zähigkeit, mit welcher das eine Motiv



festgehalten wird, an die Schaffensfreudigkeit des, seiner grossen contrapunktischen Tüchtigkeit und seines Formgeschicks sich bewussten Knaben. Das Andante con moto ist ganz in der süssen, herzgewinnenden Weise Mozarts gehalten und auch das Menuett erinnert mehr an ihn, als an Mendelssohns andere Vorbilder. Es erscheint hier nur erweitert. Die äusserst knappe Form der Menuetten von Mozart gewährte der geschäftigen Hand des Kunstjüngers nicht den genügenden Spielraum und so erweitert er sie ganz bedeutsam. Nur die langgehaltenen Accorde der Blasinstrumente und der einfachste Contrapunkt der Streichinstrumente im Trio lassen vermuthen, dass dem Knaben wieder eine Ahnung jener wunderbaren Mährchenwelt aufgieng, die er später entschleiert in seinen besten Werken vorführen sollte. Jener süsse Klang, der das Trio einzig und allein entstehen lässt, beherrscht das ganze spätere Kunstwerk dieser Richtung. Der Schlusssatz der Simfonie ist wiederum ganz in der Weise Mozarts gehalten, nur mehr behaglich, mit der ganzen Lust am Tonspiel die Form erweiternd, während Mozart gern rasch und schlag-

fertig seine Finale's zu Ende führt. Dasselbe gilt von der Ouvertüre, welche Mendelssohn für die Dobberaner Bademusik schrieb und später erst für vollständige grosse Militairmusik einrichtete. Sie trägt allerdings sehr das Gepräge einer Gelegenheitsmusik; allein neben jenem beseligenden Schaffenstrieb, der auch hier dem Knaben die Hand führt, lassen sich einzelne, echt Mendelssohn'sche Züge, wie nachstehende, erkennen:



Solche vereinzelte Züge zeigt weder das Sextett, noch das Octett, aber über beide ist der volle Zauber der Individualität ihres Schöpfers gegossen. Hier ist weder ein Anlehnen an Vorbilder, noch auch ein bewusstes Streben nach einem, von neuem Inhalt erfüllten Kunstwerk bemerkbar. Nur die hellste, keuscheste und reinste Freude, die künstlerisches Schaffen gewährt, und das beglückende Bewusstsein des völligen Gelingens und der schon oft erprobten Kraft liessen dies Werk erstehen. Namentlich das Sextett strahlt in so frischem Zauber jugendlicher Lust, wie wenige Werke nicht nur Mendelssohns, sondern auch anderer Meister.

Die Wahl der Instrumente schon lässt diesen Grundzug des ganzen Werkes erkennen. Die Streichinstrumente sind überhaupt die schall- und tonreichsten des ganzen Orchesters und in solch grosser Anzahl (4 Violinen, 2 Violen und 2 Celli) aufgeboten vermögen sie natürlich ihre gesammten Vorzüge zu entfalten. Wol sättigen die hinzutretenden Blasinstrumente den Klang der Streichinstrumente zu grösserer, intensiver Wirkung, und sie führen dem Orchester eine Menge neuer Klangfarben zu. Aber sie waren hier dem jungen Künstler entschieden zu tonarm. Er brauchte, um seine ganze frische Freude auszutönen, weitschallende, im prächtigsten Figurenwerk aufgelöste Stimmen und diese boten ihm nur die Streichinstrumente, und nicht in der gewöhnlichen Zusammensetzung von nur vier, sondern von acht Instrumenten. Erst als diese Stimmung eine specifische Richtung nimmt, als sie sich in der „Sommernachtstraum-Ouvertüre" an einem bestimmten Object concentriert zieht er auch die Blas- und Schlaginstrumente mit hinzu, und die besondere Weise, wie er dies thut, giebt zugleich einen neuen Beweis dafür: wie früh er seine eigentliche Aufgabe und die rechten Mittel für ihre Lösung echt künstlerisch erfasste. Lebendig polyphon geführt vereinigen sich im Octett sämmtliche Instrumente zu einem äusserst bewegten und frisch dahin strömenden Wechselspiel. Selbst das Andante lässt jenen wehmüthigen, fast sentimentalen Zug, der sich hier schon einschleichen möchte, nirgend zur Geltung kommen. Auch hier ist alles bewegt und belebt, thematisch entwickelt und mit dem reichsten Figurenwerk ausgestattet. Eine spezielle Analyse beider Sätze, die hier natürlich nicht Zweck sein kann, würde nachweisen müssen, wie aus einem ausserordentlich einfachen thematischen Material eine unverdrossene, von der edelsten Individualität und einer echt adligen Gesinnung geleitete Künstlerhand das anziehendste Meisterwerk zu schaffen verstand. Eine specielle Idee, welche sie nachzubilden trachtete, vermögen wir nicht zu erkennen, wol aber, wie bereits erwähnt, die uralte ewige Idee der schönen Form, im Lichte der harmonisch durchbildeten, vom reinsten Seelenadel verklärten Individualität Mendelssohns. Im Scherzo gewinnt diese dann schon jenes mehr specifische Gepräge, das wir bereits etwas näher

bezeichneten, aus welchem die erwähnten Tonmährchen stammen. Aber immer noch ist es vorwiegend nur der eigenthümliche Ton, der hier anklingt, jedoch noch nicht zu festen Figuren geworden ist. Das Scherzo stammt schon aus jener phantastisch construierten Welt, aber diese erscheint noch nicht erfüllt mit jenem leichten Völkchen neckischer Gestalten, die der reife Meister lebendig werden liess im luftigen Reiche der Töne; daher gewinnt auch hier noch die reine, objektlose Schaffenslust vorwiegend Ausdruck, wie dann im Schlusssatz, welcher sich wieder auf dem Boden der ersten beiden Sätze bewegt. In dem Entwickelungsgange von diesem mehr absichts- und objektlosen Formen und Bilden bis zu jenen Schöpfungen, in welchen der Meister ganz bestimmten und bewusst erfassten Idealen künstlerischen Ausdruck giebt, bilden offenbar die Vocalwerke, vor allem die Opern, die er schrieb, wesentlich fördernde Elemente. Diese führten ihn direct auf concrete Verhältnisse und Vorgänge, denen er einen bedeutsamen Antheil an der musikalischen Erfindung gewähren musste, und die einflussreich auf die Besondersgestaltung der in der Phantasie erzeugten Tonbilder werden mussten. Namentlich in diesem Sinne wird die erwähnte Oper; „Die Hochzeit des Gamacho“ ausserordentlich bedeutungsvoll für die ganze Entwickelung unseres Meisters.

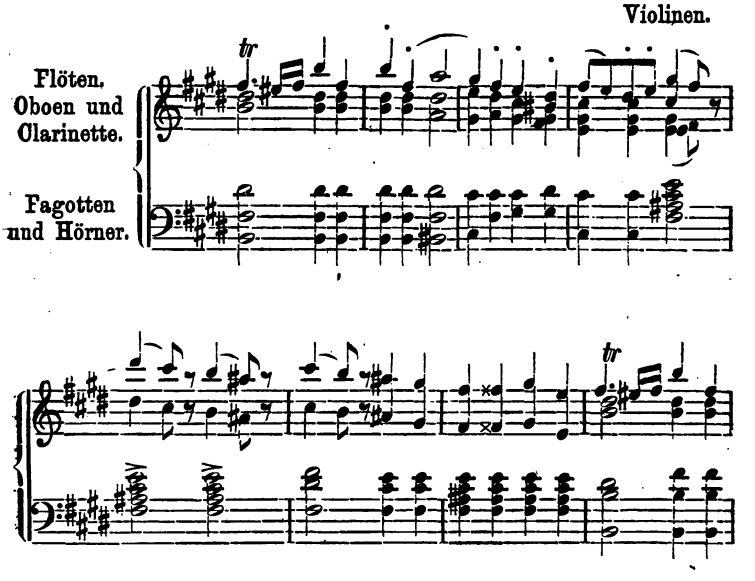
Der Stoff der Oper ist Cervantes': „Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quixote von Mancha“ entlehnt. Der Ritter von der traurigen Gestalt trifft auf seinen abenteuerlichen Zügen mit Studenten zusammen, welche ihn bewegen, einer Hochzeit beizuwohnen, die von besonderem Interesse zu werden verspricht. Die schönste Braut im ganzen Lande, Quiteria, soll sich mit dem jungen und reichen Gamacho verheirathen, den sie nicht liebt. Sie ist mit einem jungen armen Schäfer, Basilio, aufgewachsen, der in allen Künsten des Leibes wol erfahren ist und herrliche Naturgaben besitzt; ihm nur gehört ihr Herz. Der aber ist dem Vater zu arm, weshalb er die Tochter mit dem reichen Gamacho verlobt und dem armen Basilio jeden weitern Verkehr in seinem Hause untersagt. Am Hochzeitsfest weiss dieser sich indess mit List in den Besitz der Braut zu setzen. Er ersticht sich anscheinend

Angesichts des Brautpaars und der Hochzeitsgäste und dem Sterbenden wird, weil er sonst die Sterbesacramente zu nehmen verweigert, die Braut angetraut. Nachdem dies aber geschehen wird er plötzlich gesund; er hatte den Degen nicht in seine Brust, sondern in eine, mit Blut gefüllte Scheide gestossen und war so der Gatte der geliebten Quiteria geworden. Den über diesen Betrug in die hellste Wuth gerathenden Gamacho wie seine Vettern beschwichtigt zumeist der edle Löwenritter Don Quixote, indem er für das bedrängte Paar muthig in die Schranken reitet. Die eigentlich dramatische Bedeutung des Stoffes ist auch dadurch nicht grösser geworden, dass der Libretto-Dichter noch ein anderes Liebespaar, den Poeten Vivaldo und seine Lucinde, welche sich an der Intrigue gegen Gamacho betheiligen, mit hineinzieht und dass er schon auf die, erst in einem der nächsten Kapitel von Cervantes erzählten Abenteuer in der Montesinoshöhle Bezug nimmt. Nur für den Componisten wurden diese Erweiterungen bedeutungsvoll, indem sie einige ganz reizende Tonstücke veranlassen.

Die Bedeutung der Oper an sich, wie innerhalb der ganzen Entwickelung Mendelssohns, wird uns am klarsten werden, wenn wir die einzelnen Nummern einer wenigstens flüchtigen Betrachtung unterziehen.

Die ziemlich weit ausgeführte Ouvertüre (in E-dur), welche die Oper eröffnet, ist vorwiegend unter dem Einfluss der Weberschen Instrumentalmusik entstanden. Nicht nur das glänzende Colorit, sondern die Anordnung des Ganzen wie einzelne Wendungen deuten darauf hin. Mendelssohn fasst das fahrende Ritterthum, das Cervantes in seinem Roman persifliert, mit dem ganzen Adel seiner Anschauung auf und so wurde er unwillkürlich auf jenes helle, schimmernde Colorit, in welchem die Instrumentalwerke Webers strahlen, geführt. Wie dieser setzte er ferner die Ouvertüre in directe Beziehung mit der Oper, indem er auf einzelne dramatische Momente derselben Bezug nimmt. Die Ouvertüre lehnt sich vorwiegend an das Ballet des zweiten Acts, in welchem der Sieg der Liebe dargestellt wird, und die Melodie aus dem daran schliessenden Chor zu den Worten: „Liebe, Liebe

ist allmächtig; Liebe siegt in jedem Streit“ bildet in Verbindung mit dem Tanzmotiv, in welchem die Einmischung des Löwenritters von der traurigen Gestalt angekündigt zu sein scheint, das zweite Hauptmotiv der Ouvertüre:



Das grössere Formengeschick, das schon der Knabe Mendelssohn vor Weber voraus hatte, bewahrte ihn bei alledem vor der mehr potpourriartigen Anordnung und Verwendung der einzelnen Motive, die den Orchesterstyl des ältern Meisters weniger organisch entwickelt als stückweis zusammengesetzt erscheinen lassen. Mendelssohn hatte früh den Organismus der Formen erfasst, daher verletzt er ihn auch hier nicht, wo er, scheinbar an einander reihend, nicht nur einzelne, verschiedenen Situationen angehörige Motive zu Hauptpartien verarbeitet, sondern sogar zu einem einzigen verknüpft.

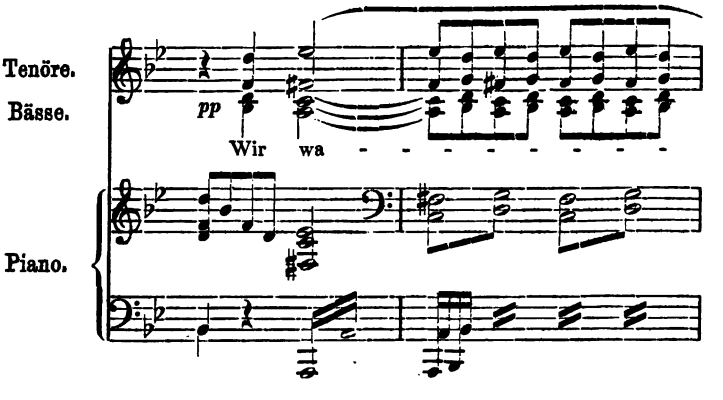
Unter den übrigen Nummern ragen alle diejenigen hervor, in

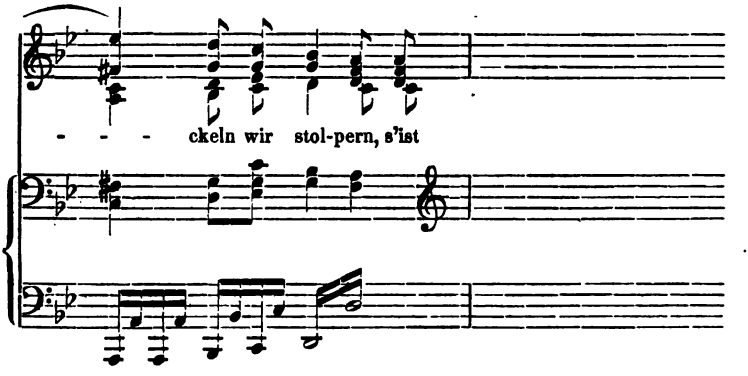
welchen sich ein bedeutenderer Gefühlsinhalt offenbart, oder die eine bedeutsamere Situation charakterisieren.

Die erste Nummer, das Duett zwischen Quiteria und Basilio: „Beglücktes Jugendleben, von Liebe geschmückt", in welchem beide der vergangenen schönen Tage gedenken und mit Bangen in die Zukunft schauen, ist ganz angenehm aber äusserst anspruchslos gehalten, ebenso wie im weitern Verlauf das Duett (No. 3, G-dur): „So kehrst Du wieder, Geliebter, mir treu" zwischen Lucinde und Vivaldo und des letztern Lied (No. 4, E-dur) „Nur frischer Muth und klares Blut", die conventionell in der hergebrachten Weise mit Geschmack aber ohne irgend welche hervorragenden Züge gearbeitet sind. No. 5 hingegen, das Terzett zwischen Carrasco, Quiteria und Basilio, ist äusserst characteristisch und dramatisch wahr gehalten. Der ergrimmte Vater der Braut (Carrasco), der die beiden Liebenden (Quiteria und Basilio) überrascht, ist diesen beiden gegenüber ganz vortrefflich gezeichnet und auch sie werden jetzt von dem Componisten viel schärfer individualisiert, als in dem ersten Duett, wodurch dies Terzett überaus wirksam wird, indem es uns nicht nur mitten in die Situation hinein versetzt, sondern uns auch schon die Hauptträger des Ganzen in bestimmten Umrissen vorführt. Der Character Carrasco's verliert sich allerdings im weitern Verlauf etwas ins Possenhafte, so dass er sich dann wenig von Sancho unterscheidet, den der junge Meister ganz geschickt dem irrenden Ritter Don Quixote gegenüberzustellen wusste. Diese beiden Charactere sind neben Quiteria, seltsam genug, überhaupt am Bestimmtesten festgehalten, und die Ensemblesätze, in welchen sie eingeführt werden, sind die am meisten dramatischen.

Schon die Arie Carrasco's (mit Chor): „Bei Liebeln und Grübeln" wirkt nur komisch durch den Parlando-Gesang und entbehrt der Feinheiten, denen wir später bei einzelnen Nummern Sancho's und seines Herrn begegnen. Der folgende Ensemblesatz: „Lasst mich, lasst mich noch einmal begrüssen" ist wieder mehr dramatisch belebt, namentlich von dem Moment an, als Sancho zu den verzagenden Liebenden (Quiteria und Basilio) und den Tröstenden hinzutritt. Auch er sucht die komische Wirkung im Parlandogesange, aber mit einer gewähltern Harmonik und feiner ausgeführten Be-

gleitung. Von drastischer Wirkung ist dann der Chor der Vettern des Gamacho, welchem letztern Vivaldo einzureden verstanden hat, dass Carrasco seine Tochter an Basilio versprochen habe, weil dieser durch Hexenkünste in der Montesinoshöhle einen Schatz gehoben hätte, und der nun im Verein mit seinen Vettern den „alten Mammonsknecht" zur Rechenschaft ziehen will. Aehnlich ist ein anderer Chor der Vettern Carrasco's gehalten, die wiederum Basilio suchen, um ihn womöglich todt zu schlagen, weil sie der Meinung sind, er habe Quiteria entführt. Diese ist, nachdem sie in einer Arie (No. 9, F-moll), die nicht nur der beste Satz in der Oper sein dürfte, sondern überhaupt den besten Arien, die je geschrieben wurden, beizuzählen ist, die ganze Schwere ihres Leidens ausgeklagt hat, von Angst über das Schicksal ihres Basilio erfüllt, nach dem Walde geeilt, um ihn zu suchen. Dort treffen auch zugleich die beiden Chöre der Vettern auf einander, und finden sich die Hauptpersonen zusammen und namentlich das aus dieser Situation hervorgehende Finale des ersten Acts ist dramatisch wirksam gehalten. Von der characteristischen Weise, in welcher Mendelssohn einzelne Momente zu ergreifen versteht, möge nur die Behandlung des Wortes „wackeln" im Chor der Vettern Zeugniss geben:

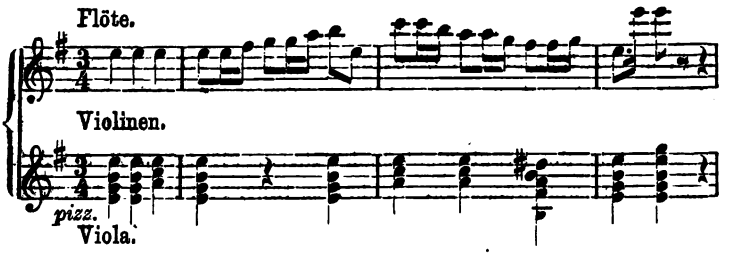




Das Finale beginnt mit einem Arioso Quiterias, das, innig und wärm empfunden, namentlich durch die gewählte Begleitung und die feinsinnige Ausführung im Orchester sehr interessiert. Darauf erscheint Basilio, in dessen Plan es nicht liegt, von Quiteria gesehen zu werden, weshalb er, nachdem er sie eine Zeit lang belauscht, sich entfernt. Die einleitenden Accorde der Blechinstrumente der Ouvertüre verkünden das Auftreten des fahrenden Ritters Don Quixote, der in Quiteria seine Dulcinea von Tobosa zu erkennen vermeint und in dem drohenden Basilio den Riesen Montesino. Der Löwenritter fordert den Basilio sofort zum Kampf, dieser jedoch geht natürlich darauf nicht ein, nachdem Quiteria davon geeilt ist. Diese ganze Scene, an der sich auch Sancho betheiligt ist dem Componisten ganz vortrefflich gelungen. Die komische Grandezza wie der prahlerische Muth des Ritters von der traurigen Gestalt werden neben den tölpelhaften Spässen Sancho's eben so fein musikalisch characterisiert, wie die Zuversicht Basilio's auf das Gelingen seiner List. Belebter wird die Scene darauf, als auch die beiden Chöre der Vettern hinzukommen, von denen selbstverständlich der Löwenritter wiederum Rechenschaft fordert über das, was sie im Walde zur Nachtzeit zu thun haben. Nachdem solche gegeben worden ist, stimmt Vivaldo hinter der Scene sein „Im Walde da lacht der Mond durch die Nacht" an, aus dem sich ein Chor, ganz im Sinne und Geiste Carl Maria von Webers ge-

halten, entwickelt. Mit Vivaldo und Lucinde erscheint nun auch Quiteria, wodurch Vater und Bräutigam wie deren Vettern beruhigt werden. Da tönt in dem Chor, der zum Lobe der irrenden Ritterschaft angestimmt worden ist, die Stimme Basilio's hinein mit seinem: „Wehe, Gamacho", mit welchem er seine List einleitet. Er gebietet: die Braut nicht zu berühren, bis sie „ja" am Altar gesprochen, weil derjenige, welcher es thue, ihm ins Schattenreich nachfolgen müsse. Gamacho geräth in grosse Angst und Don Quixote ist sofort entschlossen, darüber zu wachen, dass man dem vermeintlichen Geist gehorche. Der arme Bräutigam enteilt mit den Vettern unter Furcht und Zittern, während Lucinde und Vivaldo, die in den Plan eingeweiht sind, ein fröhliches Gelingen hoffen, Sancho sich aber nach dem Essen sehnt, und der edle Ritter Don Quixote wiederholt gelobt, zu wachen: dass des Geistes Wille vollbracht werde. Alle diese verschiedenen Empfindungen sind geschickt ausgedrückt und zu einem wirksamen Ensemble vereinigt.

Der zweite Act beginnt mit einem Chor der Köche und Köchinnen, der wieder etwas interessanter durch das Auftreten Sancho's wird. Dieser wendet sein: „Hat meine Nase mich nicht betrogen" immer nach Es-dur, während der Chor in G-dur steht. Das folgende Lied Sancho's: „Von allen Schönen auf der Welt" wird namentlich durch die Instrumentation bedeutungsvoll. Die erste Strophe ist nur vom Streichquartett begleitet; zur zweiten treten dann Fagotte; zur dritten Oboen, Flöten und Hörner hinzu u. s. w. und in die letzte stimmt auch der Chor mit ein. Der nachfolgende Chor: „Richtend mag das Spiel entscheiden" leitet zu einem Ballet hinüber, das eigentlich den Gipfelpunkt der Oper bildet und vom Componisten mit grosser Vorliebe behandelt wird. Es ist eine Pantomime, und der Componist folgt der Andeutung derselben mit grosser Gewissenhaftigkeit. Er wählte die nationalen Tanzformen des Bolero und Fandango, die er beide auch instrumental characteristisch zu fassen versuchte, wie schon der Anfang des Bolero beweist:



Wie wir bereits erwähnten, wird der Sieg der Liebe dargestellt; die Pantomime folgt ziemlich treu den Angaben des Cervantes. Die Musik begleitet eng anschliessend an die verschiedenen darzustellenden Momente. Das folgende Terzett (No. 21 der Original-Partitur) ist gleichfalls äusserst feinsinnig, namentlich in seinem Anfange, ausgeführt. In die schmerzliche Klage Quiterias: „Jugendträume, Hoffnungsträume! Warum verglüht?“ klingt das erste Duett des ersten Acts wieder hinein. Die anschliessende leidenschaftliche Arie erinnert wieder stark an Webers Weise der vocalen Behandlung. Ein reizender Brautchor leitet dann die Katastrophe ein, die ohne Musikbegleitung erfolgt. Im Schlussfinale werden alle streitenden Parteien versöhnt. Basilio bleibt im Besitz der durch List erworbenen Quiteria und der Ritter Don Quixote darf sich wieder neuer Heldenthaten rühmen.

Der Erfolg der Oper war, wie erwähnt, nicht der eigentlichen Bedeutung des Werkes entsprechend. Zum Theil mag dies der Text verschuldet haben, da er zu wenig dramatisch Interessantes bietet; allein auch die Musik vermochte nur die anzuregen, welche die grosse Meisterschaft des Knaben zu erkennen im Stande waren und die zugleich in den Experimenten mit fremdem Material die schaffende Hand des Genius wirksam sahen. Die Zahl derer aber war natürlich nur klein. Von um so grösserer Bedeutung wurde die Oper dagegen für die Entwickelung des Componisten selber, der hier der Nöthigung folgen, und, bewusst wol zum ersten Mal, sich äussern Umständen bei der Erfindung und Aus-

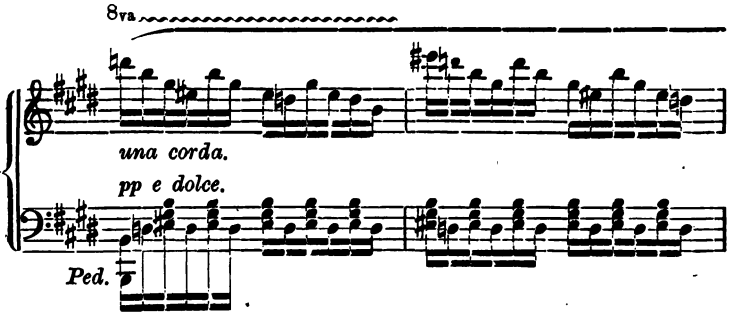
arbeitung seiner Tonstücke unterordnen musste. Namentlich in der Balletmusik und dem entsprechend in der Ouvertüre arbeitet er unter dem Einfluss ganz bestimmter und bewusster Ideen. Ganz anders als selbst in den Vocalcompositionen, musste er hier an die Begriffswelt anknüpfen; er durfte nicht mehr, wie noch im Sextett, blos mit Tönen und Klängen operieren; er musste auch in der Musik das Anbrechen der Nacht im ersten, oder das Aufleuchten des Morgenrothes im zweiten Act andeuten, mit einem Wort Localtöne in seine Musik aufnehmen. Wie solche äussere Andeutungen auch durch die Characterzeichnung geboten werden, ist gleichfalls klar. Mit jener naiven Lust am Schaffen verbindet sich jetzt das bewusste Streben, bestimmte Zwecke zu erreichen, bestimmten Ideen im Kunstwerk Form und Klang zu geben.

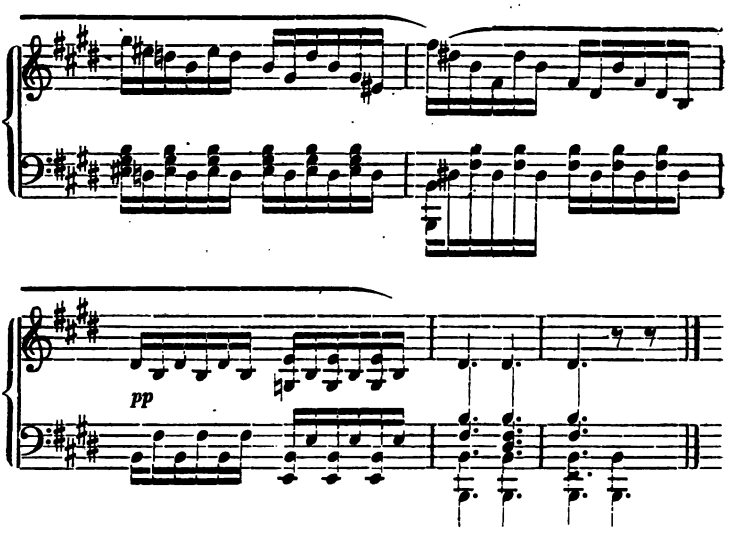
Das erste bedeutendere Produkt dieser neuen Phase der Entwickelung, in welchem diese Verbindung instrumental zur Erscheinung kommt, ist die als Op. 6 gedruckte Sonate für Pianoforte, weshalb wir sie für ein späteres Werk, für den unmittelbaren Vorläufer der Ouvertüre zum Sommernachtstraum halten möchten (1826).

Das Capriccio in Fis-moll (als Op. 5 gedruckt) gehört gleichfalls schon dieser neuen Phase an. Es erscheint als die natürliche Fortsetzung des Scherzo aus dem H-moll-Quartett. Noch vermögen wir keine bestimmten Gestalten zu erkennen, aber der Reigen ertönt schon, mit welchem sie der jugendliche Meister bald einführte. Die eigenthümliche Richtung, die er damit dem Scherzo gab, ist in diesem Capriccio ganz unverkennbar vorgezeichnet. Zugleich ist hier schon die neue Technik derselben vollständig gewonnen. Wenn es in der Instrumentalmusik bisher vor allem nothwendig war, in Contrasten zu wirken, so erfordert diese neue Richtung mehr eine thematisch mannichfache, möglichst reich ausgeführte Entwickelung. Diese pflegte der Knabe schon mit dem emsigsten Fleiss; in dem Fis-moll-Capriccio entfaltet er sie bereits mit grosser Meisterschaft. Aus einem einzigen Thema gewinnt er in einem grossen Reichthum von Figuren die erste Form zur Darstellung jenes phantastischen Lebens, dessen vortrefflicher Bildner er werden

sollte. Ein ganz bedeutsames Stück desselben gewinnt dann schon in der erwähnten Sonate für Pianoforte (E-dur) künstlerische Darstellung.

Die ursprüngliche Idee der Form, die noch die ersten drei Quartette für Piano und Streichinstrumente, die Sonate Op. 4. und die erste Symphonie beherrscht, erscheint hier schon bedeutsam modificiert durch einen speziellen Inhalt, der sich die Form nicht eigentlich dienstbar zu machen vermochte, sie aber auch nicht umgestaltet, sondern nur lockert und ihre festen Umrisse verhüllt. Weit bestimmter als in jener Sonate Op. 4. weisen hier die weit ausgeführten rezitativischen Gebilde auf einen speziellen Inhalt, auf eine bestimmte Idee, unter deren Einfluss der jugendliche Meister arbeitet, und schon der erste Satz verräth uns, dass es jene verschleierte, aber äusserst reich belebte Traumwelt ist, aus welcher das ganze Werk stammt. Eigentlich Gegensätzliches ist auch in dem ersten Satz nicht zu finden. Er ist, ganz entsprechend der Richtung, aus welcher er hervorgeht, mehr liedmässig gehalten; nur die Anordnung zu grössern Partien, nicht wie beim Liede zu strophischen Abschnitten, erfolgt im Sinne der ältern Form, ebenso wie die abweichende Behandlung derselben. Wer über den eigenthümlichen Boden, welchem diese Sonate entsprossen ist, noch im Zweifel sein könnte, den verweisen wir auf den Schluss des ersten Theils vom ersten Satze, der am Ende desselben wieder kehrt und auch in den dritten Satz aufgenommen wird:





Doch erscheint dieser ganze Satz mehr als Exposition zu dem duftigen Mährchen, welches uns der junge Tonsetzer darstellen will; er soll uns mehr über den Boden orientieren, auf dem es spielt, als von dem eigentlichen Vorgange viel verrathen. Der nächste Satz: *Tempo di Menuetto* führt uns schon die handelnden Personen vor die neckischen Geister, die heut noch in der ehrbaren Menuett uns umgaukeln, um uns desto sicherer zu umstricken. Es ist jedenfalls characteristisch, dass der jugendliche Meister hier nicht die Form wählt, die er im Capriccio so recht eigentlich für den Reigen der luftigen Geister geschaffen hat, sondern eine Form, welche direct an die reale Welt erinnert. Er deutet hiermit ganz bestimmt darauf hin, dass er in die luftige Welt des Traumes, der Elfen und der Kobolde ein Stück wirklichen Lebens, vielleicht gar seines eigenen Herzens verlegte, dass die reale Welt ganz bedeutsam in die geträumte hineinragt. Mit dem Adagio e senza Tempo gewinnt der Vorgang, der zu Tonbildern verdichtet wird, spezifisches Gepräge. Es ist ein so lang ausgesponnenes Instrumental-Recitativ, wie es wol noch kein

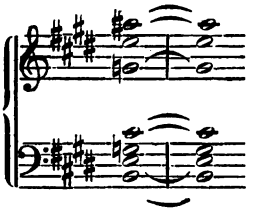
Meister vorher geschrieben hat. Recitativische Gebilde in Instrumentalwerken sind nicht selten; wir erinnern an Beethovens neunte Symphonie, die wenige Jahre (1822 und 23) vorher entstand Diesen gegenüber ist das erwähnte Recitativ in Mendelssohns Sonate noch dadurch ganz besonders bemerkenswerth, dass es vierstimmig, und zwar Anfangs in einem ziemlich strengen Canon gehalten ist; wo es dann ein bestimmtes Zeitmaass annimmt, wird es nur thematisch entwickelt und leitet in einer ganz frei recitativisch gehaltenen Figur in ein kurzes Andante über, dem jene, bereits von uns theilweis mitgetheilte eigenthümliche Schlussformel und dann das Recitativ in der Engführung und freier canonisch zusammengefügt folgen. An das, in derselben Weise wie früher eingeleitete kurze Andante (jetzt in B-dur) schliesst sich wieder die mehrmals erwähnte Schlussformel an, jetzt weiter ausgeführt und mit ganz entschiedenen Anklängen an den ersten Satz. Eine Ueberleitung führt direct in den Schlusssatz (*Molto allegro e vivace* in E-dur), in welchem schon die „Sommernachtstraumstimmung" mit ihrer Pracht, der hellen Gluth ihrer Farben, wie der grossen Belebtheit ihrer Bilder und Figuren dargestellt erscheint. In der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" ist sie nur bestimmter gefasst, ohne die Umschweife der Sonate und gewinnt darum ungleich überzeugendere, wirklich plastisch anschauliche künstlerische Gestalt. Die Exposition, den ersten Satz, wie die Menuett und das dialogisierende Recitativ ersetzt der jugendliche Meister in der Ouvertüre mit wenigen Accorden. So luftig und leicht, wie die Einleitungs-Accorde der Ouvertüre zum Sommernachtstraum, sind wol noch nie Accorde verbunden, noch nie instrumental dargestellt worden. Sie führen uns sofort ein in das luftige, aus Duft und Mondenschein gewobene Reich der Phantasie, in welchem Elfen und Kobolde ihren Reigen, ihr neckisches Spiel mit den Sterblichen beginnen.

Den besten Kommentar zu dieser Ouvertüre hat Mendelssohn selbst geschrieben in der im Jahre 1843 vollendeten Musik zu Shakespeare's Drama gleichen Namens. Hier hat er uns klar dargelegt, welche Bilder des Sommernachtstraumes an seiner Seele vorüberzogen und dort die entsprechenden Motive erzeugten.

No. 12 der Partitur dieser Musik bestätigt, was eigentlich keiner Bestätigung bedarf, dass uns die Anfangs-Accorde, von den Blasinstrumenten ausgeführt, in das luftige Reich Oberons und der Titania führen, und dass das sich unmittelbar anschliessende Geigenmotiv in seiner äusserst pikanten Verarbeitung dem Gesang und Tanz der Elfen:

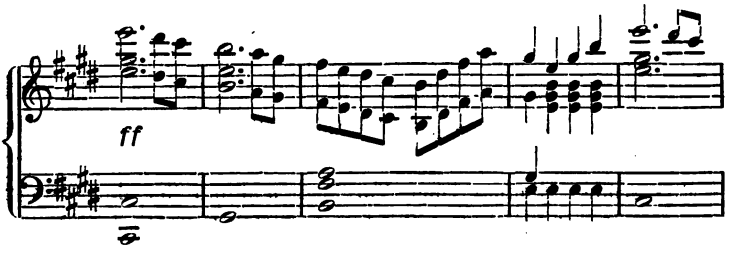
Bei des Feuers mattem Flimmern
Geister, Elfen stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!

abgelauscht ist. Selbst der, den gruppenbildenden Stillstand des Tanzes bezeichnende Accord:

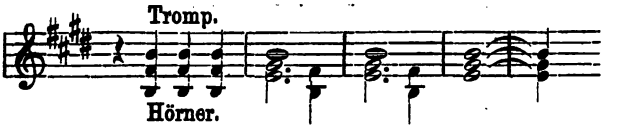


fehlt nicht.

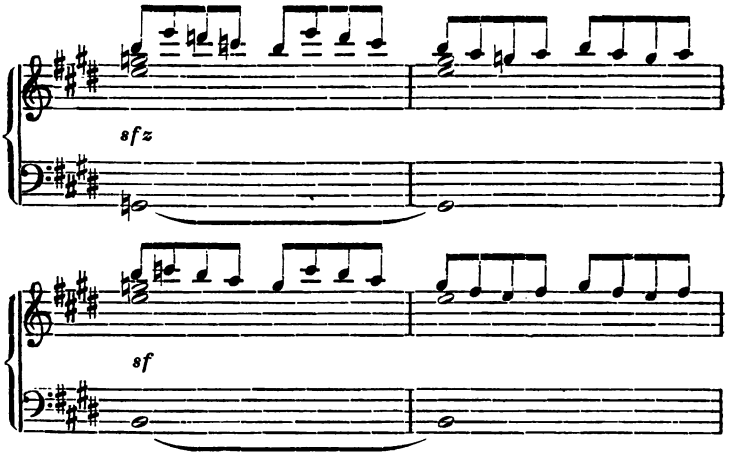
Das nächste Motiv



weist dann der Meister dem Segensspruch, mit welchem Oberon das Hochzeitshaus der verlobten Paare weiht, zu und in Verbindung mit jenem andern, mit welchem er Theseus und die Jäger einführt:



bildet es einen prächtigen Gegensatz zu jenem luftigen Spiel der Elfen, das indess bald wieder die ganze Arbeit zu beherrschen beginnt, nachdem auch noch der Tanz der Rüpel (No. 11 der Partitur) Aufnahme gefunden hat. Ganz directen Bezug auf den Scherz, welchen die Elfen mit Zettel und seinen Genossen treiben, nimmt endlich noch der Bassgang im Fagott, Horn und in der Bassclarinette, der täppisch in das luftige Spiel der Elfen hineingreift:



Dies ist das, durch ganz bestimmte Vorgänge in der Phantasie des Tondichters erzeugte Material, aus welchem er unter dem fortdauernden Einfluss jener Vorgänge und mit der ihm eigenen, von uns längst erkannten Meisterschaft der thematischen Verarbeitung das reich und mannichfach belebte Bild des Sommernachtstraums gestaltet. In diesem Werke erst hat die Lust am Bilden und Formen, die vorwiegend das gesammte Kunstschaffen des jungen Künstlers beherrschte, eines bestimmten Darstellungsobjekts sich bemächtigt. Jene Richtung, welche das Scherzo der

ältern Meister zum Capriccio umgestaltet, die reale Welt ihrer endlichen Grenzen entledigt und sie in das unbegrenzte, unendliche Reich der Phantasie versetzt, in eine Mährchenwelt verwandelt, ist vollkommen in einem vollendeten Kunstwerk in die Erscheinung getreten.

Es ist dies indess nur eine Seite der neuen Richtung. Diese gieng nicht einzig darauf hinaus, neue, bisher verborgene Schätze der Phantasie zu heben und der staunenden Welt in ihrem schimmernden, farbenstrahlenden Glanze vorzuführen, sondern sie versuchte auch dem menschlichen Empfinden neue und tiefere Laute zu entlocken, es in seinen feinern Regungen zu erfassen und auszutönen, mehr als es bisher geschehen war. Auch nach dieser Seite sehen wir unsern jugendlichen Meister unablässig thätig; er schreibt nicht nur fleissig Kirchenmusik, sondern er beginnt auch schon an der Zeitigung des Liederfrühlings, der mit unter seinen Händen dem deutschen Volke aufs neue erblühen sollte, selbstthätig sich zu betheiligen.

Wie erwähnt, gehörten seine Lehrer Ludwig Berger und Friedr. Zelter zu jenen Berliner Meistern, welche dem lange, fast ein Jahrhundert von den Tonkünstlern vernachlässigten deutschen Liede von Neuem eine sorgfältige Pflege widmeten. Nachdem Göthe wieder in der deutschen Dichtung den rechten Ton und die rechte Form für den Erguss der individuellen Empfindung gefunden hatte, wandten sich auch die deutschen Tondichter mit Eifer zum deutschen Liede zurück, neben Joh. Friedr. Reichardt auch der langjährige Freund Göthe's — Zelter. Wie Reichardt hatte auch er dem Volksliede mancherlei abgelernt, das sein eigenes Lied durchzieht und das für das Göthe'sche Lied, welches ebenfalls an das alte Volkslied anknüpfte, entsprechendes Ausdrucksmittel wurde.

Wir konnten bereits erwähnen, wie namentlich das Lied von Zelter dadurch Bedeutung gewinnt, dass Wortaccent und Volksliedweise sich gegenseitig durchdringen; dass die Melodie innig und doch characteristisch und leicht fasslich dem Text sich anschmiegt, und die Bedeutung einer wirklichen Interpretation gewinnt. Die Volksliedweise lässt die Grundstimmung mehr allgemein aus-

klingen und erst in der Aufnahme der Sprachaccente erlangt sie grössere Bestimmtheit des Ausdrucks. Dem entsprechend wird auch die Clavierbegleitung bei Zelter bedeutsamer als bei Reichardt. Dieser ist nur bestrebt die harmonische Grundlage der Melodie claviermässig darzustellen, während Zelter mehr bedacht ist, durch characteristische, aus der Stimmung heraus entsprungene Motive jene Interpretation zu unterstützen. Diesen Bestrebungen, das Lied tiefer zu erfassen, schloss sich auch Ludwig Berger an, und er ist zugleich bemüht, ihm jene süsse und weiche Klangfarbe zu vermitteln, die so recht geeignet ist, zum Ausdruck der erregten Innerlichkeit verwendet zu werden. Wenn ihm dies auch nicht so vortrefflich gelingt, wie dem ziemlich gleichzeitig thätigen Wiener Meister des Liedes Franz Schubert, so sind doch einzelne der Lieder, namentlich aus Berger's Cyklus: „Die schöne Müllerin" bedeutsame Erzeugnisse des neuen Liederfrühlings und sie waren recht wol geeignet, die eigenthümlich rasche Entwickelung Mendelssohns auch nach dieser Seite fördern zu helfen. Eins haben freilich die Lieder dieses Kunstjüngers vor denen des ältern Meisters schon voraus: eine feinere und freiere Harmonik, aus der die Melodien auch breiter und sang- und klangreicher emportreiben. Hier erweist sich der Einfluss Schuberts, dessen Lieder seit dem Beginne des zweiten Decenniums auch in Norddeutschland allmälig Verbreitung fanden, wie der Beethovens, dessen „Liederkreis an die ferne Geliebte" namentlich anregend für den jungen Künstler wurde, weit mehr fördernd als bei Berger. Einzelne Lieder dieser Periode schrieb Mendelssohn unzweifelhaft für bestimmte Sänger oder Sängerinnen, deren Individualität und Kunstfertigkeit er entschieden berücksichtigte, und wenn wir endlich noch erwähnen, dass er jetzt schon bemüht war, seinen eigenen, bis zu einem gewissen Grade entwickelten Instrumentalstyl dem Liede dienstbar zu machen, so kann es nicht Wunder nehmen, dass er die seiner Individualität entsprechende Form hier nicht so früh fand, wie auf instrumentalem Gebiet. Die Lieder dieser Periode erscheinen mit wenig Ausnahmen, stylos oder ausserordentlich einfach, wie keins seiner andern Werke. Das erste der unter Op. 8. veröffentlichten Lieder: „Minnelied im Mai" ist zart und ganz aus

der Stimmung herausgesungen, aber unverkennbar in der Weise Bergers.[1]) In No. 4. Erndtelied: „Es ist ein Schnitter" wie in No. 5. „Pilgerspruch" werden schon einzelne mehr individuelle Züge, namentlich in der Harmonik bemerkbar. Das „Frühlingslied" in schwäbischer Mundart (No. 6.), ursprünglich mit Begleitung von Flöte, Clarinette, 2 Hörnern und Violoncell gesetzt, ist augenscheinlich eine Gelegenheitsmusik für bestimmte Persönlichkeiten componiert. Wie immer versucht der junge Künstler die Stimmung auch hier zu erfassen, zugleich aber auch in ihrem Detail darzustellen; das gelingt ihm hier nur mit grossen Umschweifen, nicht in der präzisen Form des Liedes, und da er auch jene scenische Erweiterung, welche das Lied bei Beethoven erfährt, wie in mehreren der frühern Lieder Schubert's, nicht sicher zu ergreifen vermochte, so bietet er hier ganz interessante Einzelheiten, aber nicht in der formellen Festigung, die er früh schon im Instrumentalsatz bekundete. Dasselbe gilt von dem „Mailied" (No. 8.), wie von der Romanze No. 10., während das „Mailied" (No. 7.) und das „Abendlied" (No. 9.) wieder ganz im Styl Berger's gehalten sind. Die Individualität Mendelssohn's spricht sich nur in einem Liede unverkennbar aus, in No. 11. (Op. 8.) „Im Grünen", aus welchem schon die ganze Stimmung des, unter dem Namen „Jagdlied" bekannten „Liedes ohne Worte" (Op. 19, No. 3.) herausklingt. Die künstlerisch bedeutsamsten Lieder bringt erst das unter Op. 9. veröffentlichte Werk; es sind dies die Romanze: „Sie trug einen Falken auf ihrer Hand", die zu dem Vortrefflichsten gehört, was in dieser Gattung geschrieben ist, und den eigenthümlichen Romanzenton so sicher trifft, wie nur wenige derartige Musikstücke; ferner das Herbstlied: „Ach wie schnell die Tage fliehen" (Op. 5.) und „Scheiden" (No. 6.). Namentlich das Herbstlied ist von vollendeter Schönheit; die süsseste Melancholie hat hier in der knappsten Form so vollständig erschöpfend Ausdruck gewonnen, wie nur in den reifsten Werken des Meisters, während in dem andern erwähnten Liede jene verklärte, selige Ruhe ausgebreitet ist, die wiederum

[1]) No. 2, 3 und 12 in Op. 8, und 7, 10 und 12 in Op. 9 sind von der Schwester Fanny componiert.

mehrere der reifsten Werke zu monumentalen erhob. Von den übrigen Liedern wäre nur noch: „Entsagung“ jenen an die Seite zu stellen.

Obwol, wie oben schon angedeutet, Mendelssohn seine höchsten und ewig mustergültigen Schöpfungen auf instrumentalem Gebiet hervorbringen sollte, so wurden doch auch diese vocalen von unberechenbarem Erfolge für seine gesammte Entwickelung. Die alten Meister der Instrumentalmusik: Haydn und Beethoven konnten das Vocale vernachlässigen, ohne in der Erfüllung ihrer eigenen Mission gehemmt zu werden. Die Meister der neuen Richtung bedurften desselben nicht nur deshalb, weil eben ein Theil ihrer Mission auf dem Gebiet des Vocalen lag, sondern auch deshalb, weil, wie wir später noch näher nachweisen müssen, sie auch instrumental an das Lied anknüpfen mussten, wenn sie nicht in ein nur geistvolles, nicht auch gestaltenreiches Tonspiel sich verliéren wollten. Auch Mendelssohn's: „Sommernachtstraum-Ouvertüre“ würde uns nicht so vollständig erfassen und gefangen nehmen, wenn sie nur jenem neckischen Spiel folgte, und nicht auch in den süssen, aus der Liedstimmung direct hervorgehenden Ritornellen, mit denen die einzelnen Partien verbunden sind, unser Herz und Gemüth zu erregen verstände, wie es die eigenthümliche Natur des Darstellungsobjects bedingt. Hierauf namentlich beruht der tiefgreifende Unterschied, der zwischen der Weise Schubert's und Mendelssohn's bei aller Verwandtschaft dennoch besteht. Schubert machte den instrumentalen Ausdruck wol dem vocalen dienstbar, nicht jedoch auch umgekehrt. Seine Lieder überragen die Instrumentalwerke an Tiefe und Innigkeit der Empfindung so sehr, dass es nicht immer leicht ist, den gemeinsamen Boden beider zu erkennen. Auch in seinen selbständigen Instrumentalwerken gewinnen die Instrumente eigentlich keine andere Bedeutung, als in seinen vocalen. Hier wird die Instrumentalbegleitung hinzugezogen, um das, was im Gesange bereits fassbare Gestalt gewonnen hat, zu erläutern und reicher auszustatten; der im gesungenen Liede ausströmende Gefühlsinhalt wird instrumental vertieft und erweitert. In den selbständigen Instrumentalformen versäumt Schubert nun meist jenen fehlenden vocalen

Ausdruck auch instrumental zu ersetzen; er paraphrasiert und interpretiert ihn sofort, und wie prächtig und in wie blendenden Farben und mannigfachen Formen das auch geschieht, das so entstandene Kunstwerk vermag meist nur unsere Phantasie zu erregen, nicht auch Herz und Gemüth, nicht den gesammten Menschen zu ergreifen. Indem Mendelssohn in seiner Phantasie jene Mährchenwelt aufbaut und sie zugleich mit seinem Herzen erfasst, wird er über jenes schwelgerische Spiel mit Instrumentalklängen zu wirklich gefestigten Bildern geführt, die er mit der Innigkeit seines Liedes beseelt. In wie üppiger Farbenpracht auch manche seiner Instrumentalwerke strahlen, wie hinreissend launig und geschäftig sich seine Scherzi entfalten, dennoch geht durch alle jener seelische Zug, der die farbenschimmernde Mährchenwelt uns erst menschlich näher treten lässt. Wie als letzte und höchste Consequenz dieser Richtung das „Lied ohne Worte" entkeimen musste, das werden wir später nachweisen. In den Werken der nächsten beiden Jahre (1827 und 1828) wirkt sie wieder mehr die überlieferten Formen zersetzend, als wirklich neu gestaltend. In dem A-moll-Quartett (Op. 13. 1827) wie in dem Es-dur-Quartett (Op. 12. 1828) sind die Formen technisch weit loser gefasst, als in den ersten Quartetten. In jenem bildet das Lied: „Ist es wahr?" in diesem die Canzonetta den Schwerpunkt, und die andern Sätze erscheinen mehr wie im Sinne der Form unternommene Variationen der in jenen Liedsätzen gipfelnden Stimmungen. Andere Werke: die als Op. 81. gedruckte Fuge für Streichquartett und die in dem Sammelwerk: *„Notre temps"* erschienene E-moll-Fuge für Pianoforte, wie die Cantaten über Choralmelodien, welche im Jahre 1828 enstanden, hatten wol auch für ihn nur den Werth der Studien. Erst in den Variationen für Pianoforte und Violoncell (D-dur, Op. 17.) gelangt wieder der Geist der neuen Richtung in eigenthümlicher Form ungetrübt zur Erscheinung. Vor allem in jener zweiten der Concert-Ouvertüren, durch welche er dem instrumentalen Gebiet neue Wege bahnte: „Meeresstille und glückliche Fahrt", die in demselben Jahre entstand, aber erst später als Opus 27 veröffentlicht wurde. An die beiden Gedichte gleichen Namens von Göthe anknüpfend, schuf Mendelssohn in dieser Ouvertüre

ein nicht minder gestaltenreiches Bild, als in der zum „Sommernachtstraum", in nur etwas veränderter Weise. Mit dieser war er dem grössten britischen Dichter in das Reich der Romantik, in das phantastische Mährchenland der Elfen und Kobolde gefolgt, und wie herzlichen Antheil er auch an dem lustigen Treiben nimmt, das dort herrscht, und wie sehr er auch bemüht ist, es mit dem ganzen Zauber seiner Individualität zu beseelen, es bleibt immer doch eine, ihm und uns ursprünglich fremde Welt, in die wir geführt werden. Die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" wird nur durch rein persönliches Empfinden erzeugt. Mit dem Dichter versenkt sich der Componist in die Anschauung der ihn umgebenden Welt, aber nur, um wie jener zu einer abgerundeten und bedeutsamen, der Erzeugung eines Tonbildes fähigen Stimmung zu gelangen. Zwar gehen einzelne, besonders hervortretende Momente der äussern Begebenheit in mehr oder weniger realistischer Malerei in das Tonbild über, aber nur als einzelne Züge desselben. Selbst das „Säuseln der Winde", obgleich es noch eine, dem Ton nächst verwandte Naturerscheinung ist, lässt sich nicht musikalisch darstellen; noch weniger das „Zerreissen der Nebel", das „Aufziehen der Segel" oder „der helle Himmel". Sie sind nur vermögend in der Phantasie des Tondichters Tonbilder zu erzeugen, durch die jene Vorgänge um so treuer wiedergegeben werden, je näher sie selbst dem Ton verwandt sind, je heller die Naturlaute in ihnen erklingen. So konnte das „Säuseln der Winde" oder die wirksame Weise (in den Streichinstrumenten am Anfange des Allegro vivace), mit welcher Aeolus das „ängstliche Band" (der verminderte Septimenaccord in den Blasinstrumenten am Schluss des Adagio und Anfange des Allegro) löset, eine entsprechendere musikalische Darstellung erzeugen, als jene Anschauung von dem Aufziehen der Segel u. s. w. Indem der Tondichter alle diese Anschauungen einzeln ausgeführt einheitlich verbindet, hat er natürlich mehr gethan, als der nur beschreibende Wortdichter Der Tondichter befindet sich solchen Aufgaben gegenüber immer noch in derselben Lage, wie bei einem vocal zu gestaltenden Text. Wie bei diesem hält er nicht nur an dem Begriff fest, sondern er geht auf das denselben erzeugende Bild zurück, um dieses in Musik

umzusetzen. Mendelssohn greift in dem vorliegenden Falle noch weiter. Er geht auf die ganze, das Gedicht erzeugende Situation ein, und führt sie auch in den einzelnen Zügen aus, welche der Dichter selbst nicht andeutet. Am engsten schliesst sich noch das Adagio an das Gedicht an; über dasselbe ist die Ruhe des Meeres, das nur unter der Oberfläche, in seinen Tiefen ein unheimliches Leben entwickelt, meisterlich wie im Gedicht ausgebreitet. Aber mit dem, natürlich künstlerisch umgestalteten Signal der Schiffspfeife beginnt eine weit regere Schilderung des Lebens auf dem Schiff, neben der oben erwähnten der ganzen Situation, als sie das Gedicht giebt. Es kann nicht Aufgabe sein, diese weiter zu verfolgen, um so weniger als das alles mehr empfunden als gedacht werden muss, wie denn ja auch unser jugendlicher Meister hier weit mehr empfindet als reflectiert.

Ganz besonders bemerkenswerth ist das Werk namentlich noch dadurch, dass mit ihm die besondere Art, wie er seine Stoffe und Darstellungsobjecte anschaute und musikalisch umgestaltete, jetzt genau bestimmt ist. Auch für seine weltgeschichtlichen Stoffe vermochte er nicht jenen höhern Standpunkt zu gewinnen, der sie in ihrer ganzen objectiven Grösse erscheinen lässt; wie jene Ouvertüren glänzen sie in dem hellen Licht seiner reichen und geklärten Individualität.

Viertes Kapitel.

Die ersten Triumphe. England. Die italienische Reise.

Durch Haendel's gewaltigen Genius war der deutschen Musik in England, und namentlich in London, eine bleibende Stätte bereitet worden. Sie hatte nicht eigentlich als ein neuer Factor in der herrlichen Entwickelung des englischen Geistes im Leben der Nation Eingang gewonnen, um dort zündend und zeugend weiter zu wirken — kaum zu einigen wenig geglückten Nachahmungsversuchen fühlte der künstlerisch schaffende Geist Englands sich durch sie angeregt —, aber ihren Erzeugnissen wandte er sich mit bewundernder Anerkennung zu. Je weniger er sich der Erkenntniss zu verschliessen vermochte, dass sein produktives Vermögen auf diesem Gebiet nicht der Grösse seiner anderweitigen Ideale und Anschauungen entspricht, mit um so grösserem Eifer war er bemüht, sich den Genius der andern Nationen dienstbar zu machen, die künstlerischen Produkte desselben sich anzueignen. Dass dies vorwiegend in der Form des Import geschah und noch geschieht, ist aus der ganzen Eigenthümlichkeit englischen Geistes und englischen Lebens zu erklären. So entstanden in England jene grossartigen Opern- und Concert-Unternehmungen, welche alljährlich eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Welt nach London ziehen, und die den Engländern die hervorragendsten Schöpfungen des Continents auf dem Gebiete der Tonkunst vermitteln. Bei der, trotz der grossen und tiefgreifenden Unterschiede im Einzelnen, doch grossen Verwandtschaft deutschen und englischen Geistes, gewann die deutsche Musik leicht vor der italienischen und fran-

zösischen die Oberhand, wenngleich beide oft vorübergehend grössere Erfolge errangen. Selbst die besten italienischen und französischen Componisten waren höchstens mit ihren vorzüglichern Werken auf eine grössere oder geringere Reihe von Jahren die Lieblinge der Saison, während unsere deutschen Meister sich ihren stehenden Platz auf dem Programm der alljährlich wiederkehrenden Concerte, wie auf der englischen Bühne erwarben. Seit Haendel's Tode war namentlich Joseph Haydn der erste hervorragende deutsche Meister, der in London mit seinen Werken unvergänglichen Ruhm und reichen Lohn erwarb. Es ist bekannt, dass er zur Reise nach dieser Stadt durch einen deutschen Musiker, Salomon, welcher seit einer Reihe von Jahren einem Concert-Institut in London vorstand, veranlasst worden war. Der deutsche Meister erfreute sich bereits seit Jahren in England einer grossen Popularität. Schon 1788 wollte ihn Salomon, im Auftrage des Unternehmers des Haymarket Theaters, Gallini, für die mit dem Theater in Verbindung stehenden und von Salomon geleiteten Concerte engagieren, und nur sein Verhältniss zum Fürsten Eszterházy verhinderte die Annahme des vortheilhaften Engagements. Erst nach dem 1790 am 28. September erfolgten Tode des Fürsten vermochte Salomon, der von einer, im Auftrage Gallini's unternommenen Rundreise in Italien heimkehrend, auf die Kunde von des Fürsten Tode sofort nach Wien gereist war, unsern Meister zu dieser ersten Kunstfahrt nach London zu bewegen. Beide reisten am 15. December 1790 von Wien ab, und am Neujahrstage des folgenden Jahres langten sie in London an. Dieser erste Aufenthalt Haydn's in England währte bis in den Juli 1792. Neben den grossen Vortheilen und Auszeichnungen, welche ihm das ganze Unternehmen gewährte, lernte er auch die Schattenseiten desselben genugsam erkennen, und wir gedenken ihrer hier nur darum, weil sie das Londoner öffentliche Musikleben charakterisieren. Der ungeheure Erfolg, welchen Haydn's Werke schon im ersten Concerte erwarben, erregten natürlich auch den Neid der übrigen zahlreichen Concertgesellschaften, die nun, unterstützt durch die italienischen Sänger und Tonkünstler, denen Haydn gleichfalls gefährliche Concurrenz machte, jenen kleinlichen, aber so sehr

empfindlichen Kampf mit den Waffen der Lüge und Verdächtigung gegen ihn begannen, dem auch Haendel selbst eine Zeitlang unterlag, bis endlich das sogenannte „Professional-Concert", an dessen Spitze gleichfalls ein Deutscher — Wilhelm Cramer — stand, in Ignaz Pleyel, dem Schüler Haydn's, damals in dem jugendlichen Alter von 25 Jahren, einen Rivalen engagierte. Namentlich wol der gemüthvollen Liebenswürdigkeit des ältern Meisters ist es zuzuschreiben, dass ihm in diesem Kampfe nicht mehr bittere Stunden bereitet wurden. Wir erfahren wenigstens, dass Meister und Schüler, unbekümmert um die Fehden der Gesellschaften, durch welche sie engagiert waren, bald in Eintracht mit und neben einander giengen.

Nicht minder erfolgreich war der zweite Aufenthalt Haydn's in London, vom 4. Februar 1794 bis zum 15. August 1795. Auch die künstlerischen Früchte dieses Doppelaufenthalts in England sind hochbedeutend. Neben einer Oper „Orfeo", 6 Quartetten und andern Tonstücken schrieb er jene 12 Symphonien, welche namentlich seine grosse kunstgeschichtliche Bedeutung begründeten. Nicht so begünstigt in seinen Erfolgen war ein anderer grosser deutscher Meister, der nur wenige Jahre vor Mendelssohn einem Rufe nach London gefolgt war, und hier zugleich sein frühes Ende fand: Carl Maria von Weber. Im Jahre 1824 waren an ihn von Paris und von dem Pächter des Londoner Coventgarden-Theaters, Charles Kemble, Aufträge und Einladungen ergangen. Er entschloss sich für London den „Oberon" zu schreiben und neben „Freischütz" und „Preciosa", die beide sich schon einer grossen Popularität in England erfreuten, selbst zu dirigieren. Im Februar 1826 reiste Weber von Dresden ab und kam am 5. März in London an. Wenn es ihm nicht vergönnt war, dieselben grossen Erfolge zu erreichen, wie die vorerwähnten deutschen Meister, so mag einerseits der Grund darin zu suchen sein, dass weder sein „Oberon", noch die andern von ihm zur Aufführung gebrachten Werke im Stande waren, den Eindruck der früher schon in England bekannten, namentlich des „Freischütz" und der „Preciosa" zu erhöhen, selbst nur zu erreichen, was doch bei Haydn der Fall gewesen war. Andererseits mochte auch der von mancherlei

harten Schlägen getroffene jüngere Meister, der mit dem Tode im Herzen kam, den Engländern weniger imponieren, als der schlichte, innerlich und äusserlich zufrieden-heitere Papa Haydn. Bedeutsamer als für Weber selbst, der am 4. Juni 1826 in London sein müdes Haupt zur ewigen Ruhe gelegt hatte, wurden dessen Erfolge zweifellos für Felix Mendelssohn-Bartholdy. Wir haben auf die Verwandtschaft des Geistes der künstlerischen Produkte beider schon hingewiesen; es erscheint daher wol zweifellos, dass der jugendliche Meister nimmer so rasch und so sicher in London Boden gewonnen haben würde, wenn solcher ihm nicht durch den „Freischütz" und „Oberon" zubereitet worden wäre.

Auch in andern Beziehungen betrat Mendelssohn unter weit günstigern Verhältnissen den englischen Boden, als die meisten seiner Vorgänger. Diese waren als Künstler von der Speculation geworben, und wurden demgemäss betrachtet und behandelt. Sie wurden für ihre Leistungen bezahlt, blieben aber im Uebrigen der höhern Gesellschaft fern, wenn sie nicht einen weltberühmten Namen mitbrachten und wie Haendel oder Haydn ausserordentliche Erfolge errangen. Erst dadurch gewannen sie gewissermaassen einen Rang, der ihnen die höchsten aristokratischen Kreise erschloss. Auch hierin war Mendelssohn besonders bevorzugt. Schon als Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn erregte er die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Engländer. Die „Times" vergisst nicht, als sie eines Concerts gedenkt, das in „Argyll-Rooms" stattfinden und in welchem Mendelssohn Weber's „Concertstück" spielte, daran zu erinnern. [1]) Als Sohn aus dem reichen und weltberühmten Berliner Bankhause öffneten sich ihm leicht jene Kreise, in welche der Künstler schwer, und wie wir erwähnten, nicht selten nur unter demüthigenden Formen Eintritt gewann. In den künstlerischen Kreisen Londons aber hatte ihm

[1]) Times. Monday. June 1. „The programme of Saturday announced M. F. Mendelssohn's first public performance in London. This young professor is, we believe, a grandson or nephew of the celebrated Jewish philosopher Moses Mendelssohn, and he has already attained considerable reputation in Germany, not merely as a pianoforte-player but as a composer. He performed on Saturday a fantasia the composition of Carl Maria von Weber."

Moscheles, der eine Reihe von Jahren schon ein hervorragendes, einflussreiches Mitglied derselben war, die Wege geebnet.

Das obenerwähnte Concert fand am 30. Mai 1829 statt. Es war dies eins der Philharmonischen Concerte (Philharmonic Band), die 1810 durch eine Vereinigung der angesehensten Musiker Londons begründet worden waren, zunächst zur Pflege der Orchestermusik. Später wurden auch Solo-Vorträge, und endlich auch Vocalwerke in das Programm, das mit strenger Kritik entworfen ward, aufgenommen. Sie fanden in „Argyll-Rooms" statt, und bald war die gesammte Aristokratie Londons Beschützer und Förderer des Unternehmens. Nur die eminentesten Leistungen wurden hier zugelassen und gebührend anerkannt. Um so höher ist der Erfolg anzuschlagen, den Mendelssohn hier mit dem Vortrage des erwähnten Werkes von Weber neben den gefeierten Grössen des Tages: der Sonntag und der Malibran, wie den italienischen Sängern und Sängerinnen, welche alle mitwirkten, errang.

Durchgreifender wirkte sein zweites Auftreten in dem Concert des berühmten Flöten-Virtuosen Drouet, das am 24. Juni, gleichfalls in Argyll-Rooms, stattfand. Ausser dem Concertgeber und seiner Frau wirkten mit: Madame Garcia, Mlle. Blasis, Signor Begrez u. s. w. Mendelssohn spielte Beethovens Es-dur-Concert und führte seine Sommernachtstraum-Ouvertüre auf. Wie im ersten Concert erwarb auch diesmal sein Klavierspiel rauschenden Beifall, aber noch weit grösseren seine Ouvertüre, die stürmisch Da capo verlangt wurde. Auch die geniale Weise seiner Direktion, die er nicht, wie bisher üblich, vom Geigen-, sondern vom Dirigierpult aus führte, fand begeisterte Anerkennung. Wie überall im vorigen und auch noch im Anfange dieses Jahrhunderts leitete in England der Concertmeister vom ersten Geigenpult aus die Aufführung der Orchesterwerke; daher standen auch meist die ersten Geiger an der Spitze derartiger Unternehmungen, wie Salomon eben hier, oder F. Cramer bei der Philharmonic Band u. s. w. Der Componist, wenn er zugegen war, erhielt, wie Joseph Haydn seinen Platz am Clavier.

Wie tief und nachhaltig der Erfolg der Ouvertüre von Mendels-

sohn war, ersehen wir daraus, dass sie in einem, von der Sonntag zum Besten der durch die Ueberschwemmung in Schlesien hart Bedrängten, veranstalteten und unter dem Protectorat der höchsten Aristokratie Englands stehenden Concert wiederholt werden musste. Das Concert fand am 13. Juli wieder in „Argyll-Rooms" statt, und zu seinen Protectoren gehörten die Herzöge von Clarence und Kent, der Prinz Leopold von Sachsen-Coburg, die Prinzessinnen Esterhazy, Polignac u. s. w. Die hervorragendsten Künstler und Künstlerinnen der Saison wirkten mit. Mendelssohn dirigierte wieder seine Ouvertüre und spielte mit Moscheles ein Concert für zwei Flügel, mit immer wachsendem Erfolge.

So hatte der jugendliche Meister in wenig Monden seinem herrlichen Genius eine neue Stätte erfolgreicher Wirksamkeit erobert, und wenn er sie auch wieder verliess, um nach der Heimath zurückzukehren, immer zog es ihn von neuem nach dem Lande und dem Volke, in welchem seine eigenthümlichen Weisen so früh einen Wiederhall gefunden hatten. Inmitten der Wunder Italiens schreibt er (von Neapel am 28. Mai 1831): „Es soll nun einmal sein, dass das rauchige Nest (London) mein Lieblingsaufenthalt ist und bleibt. Das Herz geht mir auf, sobald ich daran denke." Wie aus diesem Verhältniss zur englischen Nation einige seiner bedeutendern Werke hervorgiengen, werden wir später erst erwähnen.

Dieser erste Aufenthalt in England und die damit verbundenen Ausflüge nach Irland und Schottland wirkten für jetzt mehr nur indirect auf seine künstlerische Entwickelung. Er brachte meist nur Anregungen heim, die erst in spätern Jahren zu wirklichen Tonschöpfungen sich verdichteten.

Zwar führt das Verzeichniss seiner Werke einige aus dem Jahre 1829 an, allein es sind meist Gelegenheitscompositionen, wie die „Drei Fantasien oder Capricen für Pianoforte", Op. 16, die er für das Album von drei jungen Engländerinnen in Coed Du in Wales schrieb, oder das einaktige Liederspiel: „Die Heimkehr aus der Fremde", (als Op. 89 gedruckt), das er zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern componierte und in London noch begann, aber in Berlin beendete. Den Text dazu hatte gleichfalls

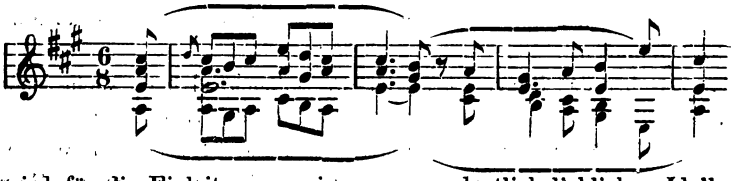
Klingemann geschrieben. Das in einem bei Spehr erschienenen Album gedruckte Lied: „Der Blumenkranz“ ist gleichfalls in London in dem erwähnten Jahre componiert. Auch die als Op. 15 veröffentlichte Fantasie über ein irländisches Lied für Pianoforte (Es-dur) ist wol unzweifelhaft in die Zeit des ersten Londoner Aufenthalts zu setzen, ebenso die in dem Briefe vom 25. Mai 1836 erwähnte schottische Sonate. Mit Ausnahme jenes Liederspiels tragen diese Werke alle das in gewissem Sinne handwerksmässige Gepräge der Gelegenheitsmusik. Die letzterwähnte Fantasie ist eine Paraphrase der bessern Art, und in den Capricen paraphrasiert Mendelssohn augenscheinlich den Engländerinnen zu Liebe die Sommernachtstraum-Ouvertüre und giebt nebenbei einige Anfänge zu „Liedern ohne Worte“. „Die Heimkehr aus der Fremde“ dagegen zeigt die ganze Individualität des Jünglings wieder von der glänzendsten Seite, wozu allerdings der Text vielfach Gelegenheit bot. Dieser behandelt einen zwar nicht neuen, aber auch nicht uninteressanten Stoff in ganz anziehender Weise:

Hermann, der Sohn des Dorfschulzen, hatte sich vor Jahren zum Soldaten werben lassen und wird, da seitdem jede Kunde von ihm ausblieb, schon von der Mutter als todt, oder doch als elend und verschollen beweint. Nur Lisbeth, des Schulzen Mündel, welche das Bild des Jünglings treu in ihrem Herzen bewahrt hat, glaubt fest an seine Rückkehr. Diese Voraussetzungen werden in den ersten Scenen erledigt. Die erste Hälfte des Stücks spielt am Vorabende von des Schulzen fünfzigjährigem Amtsjubiläum, das für das ganze Dorf zu einem allgemeinen Fest wird. Unter den Vorbereitungen hierzu ist die Sorge um den verschollenen Sohn in dem Herzen der Mutter stärker als je erwacht, bei Lisbeth die zuversichtliche Hoffnung auf seine Rückkehr nur noch mächtiger geworden. Für den Festtag seines Amtsjubiläums ist dem Schulzen auch das Eintreffen eines Werbeoffiziers angekündigt worden, und dieser ist kein anderer als — der verschollene Sohn — Hermann. Er kommt zunächst in der Verkleidung eines fahrenden Musikanten, um die Stimmung im elterlichen Hause gegen ihn zu erforschen. Kurz vor ihm ist der etwas zudringliche Krämer Kauz hier eingetroffen, der sofort die Verhältnisse zu nutzen be-

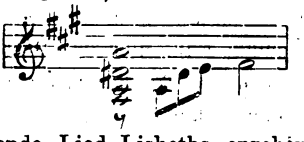
schliesst, um sich wo möglich als Sohn in das Haus des Schulzen einzudrängen. Er giebt sich daher für den Werbeoffizier aus, und seine Begegnung mit Hermann führt zu einigen sehr komischen Scenen. Dieser umschleicht bei anbrechender Nacht das elterliche Haus, um Lisbeth mit seinem Gesange zu wecken. Ihn zu vertreiben erscheint dann Kunz, wird indess von Hermann erkannt, der dann auch abgeht, aber nur, um als Nachtwächter wiederzukommen, und den Krämer auf's Aeusserste zu beängstigen. In noch grössere Bedrängniss kommt dieser, als er am andern Tage — dem Festtage — nicht nur in der Uniform eines Werbeoffiziers erscheint, sondern auch wirklich den allerdings etwas plumpen Versuch macht, sich für den Sohn des Schulzen auszugeben. Er wird natürlich von Hermann entlarvt und ist genöthigt davonzulaufen, um dann als Krämer bei dem allgemeinen Jubel in des Schulzen Hause zu erscheinen. Es ist klar, dass weniger der Stoff an sich, als der eigenthümliche Grundton, der hindurchklingt, wie die anziehenden Einzelheiten, welche er bot, den jungen Componisten bewogen haben mochten, gerade ihn zu wählen. Die musikalische Gestaltung beider, jenes Grundtons, wie der einzelnen feinen Züge, in denen er sich darlegt, sind ihm meisterhaft gelungen.

Ueber das Ganze ist wieder das entzückend helle Licht jener Schaffensfreude gebreitet, welches die frühesten Schöpfungen Mendelssohn's so anziehend erscheinen lässt. Es ist ein Weihegeschenk für den häuslichen Heerd, in welchem sein ganzes Sein so tief wurzelte; für die beiden Personen, denen er mit so treuer Liebe ergeben war, wie wol kaum noch irgend Jemandem, wie nahe dieser auch seinem Herzen stehen mochte. Fast jeder Takt verräth es, wie emsig er bemüht war, hier das Beste zu geben, was sein Inneres nur birgt. So ist das Werk eins der bedeutsamsten für die Erkenntniss seiner Innerlichkeit geworden. Seine positive Bedeutung konnte nicht wirklich gross werden; aber innerhalb Mendelssohn's gesammter Entwickelung bildet es nicht eigentlich einen Markstein, der bestimmte Phasen derselben scheidet und abgrenzt, sondern gewissermaassen einen Centralpunkt, in welchem das frühere wie das spätere Kunstwerk zusammentreffen. Wir erkennen in ihm nicht nur

den ersten Höhepunkt der formellen Entwickelung des Meisters, sondern finden fast alle die süssen Weisen der Lieder, mit denen er später das Sehnen und Verlangen ganzer Nationen, und speziell der deutschen austönt, fast alle die Wendungen, mit denen er seinem spätern Kunstwerk die unverrückbare Stellung im Leben des deutschen Volkes gab, im Ursprung schon vorhanden. Seine ganze Individualität, die in herrlicher Entfaltung seinen monumentalen Kunstwerken ewige Bedeutung verlieh, bringt er hier in ihrer Ursprünglichkeit den geliebten Eltern als Festgabe dar. Ungetrübt und rein spricht sie sich schon in der Ouvertüre aus. Sie nimmt wieder auf die Handlung direct Bezug. Diese spielt, wie erwähnt, vom Abend bis zum Morgen des kommenden Tages. Um die Zeit von dem Zusammentreffen der beiden Pseudonachtwächter bis zum hereinbrechenden Morgen, während welcher nichts weiter geschieht, auszufüllen, schreibt Mendelssohn ein Instrumentalzwischenspiel, das die Nacht und den Uebergang zum Morgen darstellt, und dies liefert auch die ersten Motive für die Ouvertüre. Das Motiv, mit welchem er die aus der Thür tretende Lisbeth begleitet:



wird für die Einleitung zu einer ausserordentlich lieblichen Idylle verarbeitet. Das andere, mit welchem er den Ausbruch der Morgenempfindung Lisbeths begleitet,

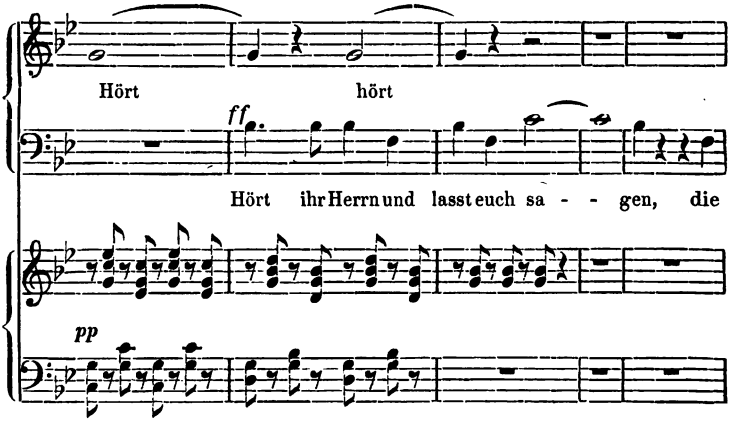


und das anschliessende Lied Lisbeths ergeben die Hauptmotive für das Allegro der Ouvertüre. Diese führt uns somit nicht nur direct auf den Schauplatz der Handlung, sondern sie macht uns gewissermaassen sofort mit der Hauptperson bekannt, wenigstens mit dem Charakter derselben in seinen Grundzügen. Sie verräth

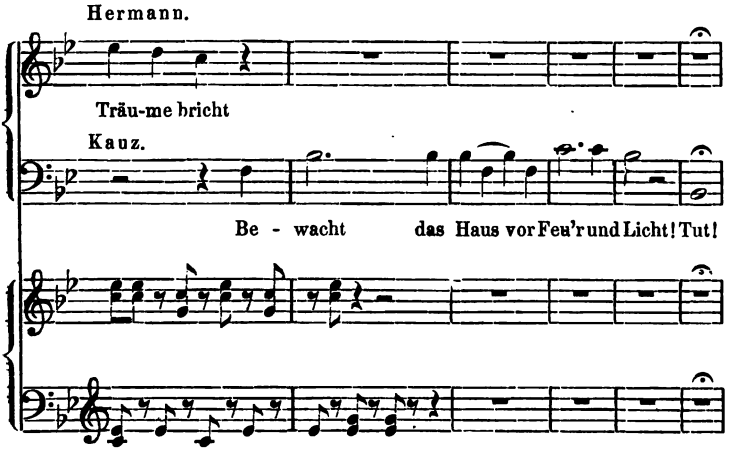
uns dann im weitern Verlauf auch, dass die Handlung nicht ohne tolle Streiche vor sich geht; aber sie verliert doch nie ganz den ursprünglichen Charakter der Idylle, selbst dann nicht, wenn sie an den Helden und dessen kriegerischen Geist erinnert; der Schluss der Ouvertüre führt ganz nothwendig wieder auf jenes Motiv der Einleitung zurück.

Mit gleicher Sorgfalt ist der Charakter der Lisbeth in ihren Liedern und den Ensemble-Sätzen festgehalten. Vor allem der Mutter Hermanns gegenüber kehrt sich die lichte Seite ihres Charakters heraus; sie erscheint hier immer nur als von freudiger Zuversicht, nicht von banger, zwischen Zweifel und Hoffnung schwankender Sehnsucht bewegt. In der ganz volksthümlich gehaltenen Romanze (in E-moll) von einem Königssohn, der auch seiner, ihn abgöttisch liebenden Mutter entflohen ist, hat die Mutter eben wieder Ausdruck ihres eigenen tiefen Leides gefunden. Da erscheint Lisbeth mit ihrer ganzen muntern Fröhlichkeit und tröstet jene in den herzlichsten Worten, die dann in ein Duett überleiten, in welchem die verschiedene Stimmung der beiden lebendigen Ausdruck gewinnt, bis die Mutter allmälig in den Ton Lisbeths einstimmt. Namentlich hier, am Schluss, bei den Worten: „Wie ist ein Fest doch gar so süss“ begegnen wir einer jener Wendungen, in welchen sich Mendelssohn's Individualität so treffend und bestimmt äussert. Dasselbe gilt von dem ganzen nachfolgenden Liede, in welchem Lisbeth die beängstigende Stimmung austönt, die doch auch sie manchmal, und besonders jetzt, nach dem Gespräch mit der Mutter ergreift. Hier klingt vornehmlich der Ton hindurch, der ein Hauptcharakterzeichen des nachfolgenden Kunstwerks Mendelssohn's werden sollte. Das nun folgende Lied des Krämers ist das am wenigsten charakteristische des ganzen Werkes. Es lehnt sich so stark, namentlich auch in der Instrumentation, an den Styl der komischen Oper an und auch ganz augenscheinlich an das Lied Caspars im „Freischütz“, dass es, die feinere und detailliertere Ausarbeitung abgerechnet, eigentlich nichts Individuelles zeigt. Dagegen ist wieder das Lied Hermann's „Wenn die Abendglocken läuten“ unserm jungen Meister so recht eigenthümlich geworden, und den hierin

angeschlagenen Ton hat er wieder variiert, und unendlich bereichert zu hochbedeutsamen, kunst- und kulturhistorischen Werken verarbeitet. Das nun folgende Terzett zwischen Lisbeth, Hermann und dem Krämer bildet natürlich einen Gipfelpunkt. Die Seligkeit Lisbeths, der sich Hermann entdeckt hat, wirkt ganz vortrefflich als Contrast gegen den zwischendurch entbrennenden Streit Hermanns mit dem drollig und hochkomisch darein fahrenden Krämer Kauz. Noch drastischer ist der folgende Ensemblesatz, in welchem die Mutter, der Schulze und der Krämer vereinigt sind. Der Schulze war für den Schwager Hensel geschrieben der nur den einen Ton — *f* — in der Kehle hatte, und so beschränkte sich der Componist in der Partie des Schulzen auf diesen einen Ton, ihn mit dem bewundernswürdigsten Geschick verwendend. Von dem unter seinen Freunden jener Zeit fast sprichwörtlich gewordenen Humor Mendelssohn's geben namentlich die folgenden beiden Nummern Zeugniss. Die erste (No. 8.) ist jenes Lied, welches Hermann der Geliebten zur Nacht unterm Fenster singt, und das mehrmals durch den als Nachtwächter verkleideten Krämer Kauz unterbrochen wird. Diese Unterbrechungen nun sind von äusserst drastischer Wirkung. In den G-moll-Dreiklang, auf welchem das leidenschaftlich und schwärmerisch gehaltene Lied Hermanns mehrere Tacte ruht, tritt plötzlich im stärksten Fortissimo Kauz mit dem bekannten Wächterruf in der B-dur-Tonart:



Nicht weniger drastisch ist der zweite Eintritt des Pseudonachtwächters. Hermann hat wieder sein Lied aufgenommen, und in die Schlusswendung der fünften Zeile schreit jener abermals seinen Spruch, ähnlich dissonierend wie vorher:



Der dritte Eintritt des Nachtwächterspruchs erfolgt dann, wiederum ganz charakteristisch, nicht mehr scharf dissonierend, sondern auf so klangvollen Intervallen, dass es dem Krämer möglich wird, den verliebten Sänger zu überschreien. Dieser eilt hinweg und nun beginnt Kauz, aber immer im Tone des Nachtwächters, dem Liebchen seinen Nachtgruss darzubringen (No. 9.), bis Hermann, gleichfalls als Nachtwächter verkleidet, zurückkehrt und den Krämer hart bedrängt. Das sich hieraus entwickelnde Duett zwischen beiden ist wiederum vortrefflich ausgeführt (No. 10.). Beide, der Krieger und der Krämer, sind streng aus einander gehalten; jener singt mit der ganzen Ueberlegenheit, welche ihm die Situation gewährt, in den hellsten Intervallen; dieser ängstlich und gedrückt, bis er, zur Verzweiflung getrieben, um Hülfe schreit und dann verwirrt und geängstigt den Schutz des Schulzen anruft. Der anschliessende Zwiegesang zwischen Hermann und dem Krämer ist instrumental reicher bedacht. Das Orchester beginnt hier schon die Darstellung des geheimen Lebens der Nacht, welche darauf in

der erwähnten Zwischenmusik erweitert wird. Der nun folgende Chor, mit welchem die Bewohner des Dorfes den Jubilar begrüssen, ist ein Festchor in der edelsten Bedeutung des Wortes; wie Mendelssohn ihn namentlich direct auf die Feier in seiner eigenen Familie bezog, das beweist auch jener Brief aus Paris vom 15. März 1832 zum Geburtstage der Mutter[1]), dem Mendelssohn den Anfang des Chors voransetzt. Das nicht weiter ausgeführte Finale kehrt in dem Schlusschor wieder in ziemlich dieselbe Stimmung zurück, von welcher die Ouvertüre den Ausgang nimmt.

So bezeichnet namentlich dies Werk schärfer noch als die vorhergehenden die Eigenart des Genius seines Schöpfers. Einzelne der besondern Züge, die sich in ihm geltend machen, sollten zunächst durch die italienische Reise zur Entfaltung kommen.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass Mendelssohn's erster Aufenthalt in London von einem Unfall begleitet war, der leicht verhängnissvoll werden konnte. Auf einer Spazierfahrt wurde er mit dem Wagen umgeworfen und trug eine Verletzung am Knie davon, die ihn längere Zeit an das Krankenlager fesselte, zum Glück ohne schlimmere Folgen nach sich zu ziehen.

In der zweiten Hälfte des Mai 1830 trat Mendelssohn die Reise nach Italien an, die von durchgreifender Bedeutung für seine ganze künstlerische Entwickelung werden sollte. In Weimar, von wo aus der erste der veröffentlichten Reisebriefe (vom 21. Mai 1830) datiert, wurde er durch Goethe länger, als in seinem ursprünglichen Plan lag, festgehalten und es erneuerten sich wieder für beide die schönen Tage des Herbsts 1821. Der greise Dichter nahm an dem herrlich gereiften Genius, wie an der seltenen Frische und allseitigen geistigen Regsamkeit des Jünglings immer noch den wärmsten Antheil. Zugleich liess er sich auch von ihm über die neuern Richtungen der Wissenschaft, wie der Kunst und des öffentlichen Lebens, das ihm schon allmälig fremd geworden war, Mittheilungen machen. „Vormittags", schreibt Felix an seine Eltern[2]),

[1]) Reisebriefe pag. 324.
[2]) Ebend. pag. 8.

„muss ich ihm ein Stündchen Clavier vorspielen, von allen verschiedenen grossen Componisten, nach der Zeitfolge, und muss ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten.“ Namentlich zu dem grössten der zuletzt heimgegangenen Meister, zu Beethoven, wusste der geniale Jüngling den grossen Dichter hinzuleiten. Daneben musste er ihm von Schottland, Hengstenberg, Spontini und Hegel's Aesthetik erzählen[1]). Der zur Abreise bestimmte Tag wurde auf Goethe's Wunsch immer wieder verschoben, und als Felix endlich nach 14 Tagen schied, erhielt er die rührendsten Beweise von der tiefen Zuneigung, welche der grösste Dichter des Jahrhunderts für ihn gefasst hatte. In einer eigenhändigen Widmung eines Bogens des Manuscripts zu „Faust“ nennt ihn Goethe seinen „lieben jungen Freund“[2]), und mit einem herzlichen Kuss und der Aufforderung: zuweilen zu schreiben, wurde er verabschiedet.

Mendelssohn gieng nun über München, Salzburg, Linz, Wien, Pressburg nach Venedig. Von den über diese Reise veröffentlichten Briefen ist namentlich der aus München an Schwester Fanny vom 14. Juni 1830[3]) für uns bemerkenswerth, weil er uns das erste „Lied ohne Worte“ bringt. Felix hat aus einem Briefe erfahren, dass die geliebte Schwester immer noch nicht wol ist, und so ergreift ihn die Sehnsucht nach ihr; er möchte bei ihr sein, sie sehen und ihr was erzählen. Weil das aber nicht geht, so sagt er ihr in einem Liede (ohne Worte), was er wünscht und meint, und „dabei hat er nur ihrer gedacht und es ist ihm sehr weich dabei geworden.“ Noch ist die eigentliche entsprechende Form nicht frei geworden, aber sie ist, mehr aphoristisch gehalten, in diesem Fragment bereits vorgezeichnet. Die Empfindung ist treu und wahr wiedergegeben, nur noch nicht scharf gegliedert, wie es die Liedform verlangt, und nicht tiefer erfasst und freier ausgeführt.

Die ersten Eindrücke, die Mendelssohn von Italien empfieng,

---

[1]) Reisebriefe pag. 5.
[2]) Ebend. pag. 13.
[3]) Ebend. pag. 14.

waren mächtig und gewaltig, aber sie wären ihm noch um Vieles lieber gewesen, hätten die Seinen sie mit ihm getheilt: „Das ist Italien", schreibt er von Venedig unterm 10. October 1830 [1]). „Und was ich mir als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen, und ich geniesse es. Der heutige Tag war zu reich, als dass ich mich nicht jetzt des Abends ein wenig sammeln müsste, und da schreibe ich eben an Euch, und will Euch danken, liebe Eltern, die Ihr mir das Glück schenkt, und will an Euch sehr denken, Ihr liebe Schwestern, und will Dich mir herwünschen, Paul, um mich an Deiner Freude über das tolle Treiben zu Wasser und zu Lande wieder zu erfreuen, und möchte Dir beweisen, Hensel, dass die Himmelfahrt der heiligen Maria ja das Allergöttlichste ist, was Menschen malen können! Ihr seid aber eben einmal nicht da, und ich muss also mein Entzücken in elendem Italienisch am Lohnbedienten auslassen, weil er still hält." Bezeichnend ist ferner, dass ihm der erste Eindruck von Italien nicht, wie er ihn sich gedacht, hinreissend, schlagend, wie ein Knalleffect erschienen ist, sondern „von einer Wärme, Milde und Heiterkeit, von einem über Alles sich ausbreitenden Behagen und Frohsinn, dass es unbeschreiblich ist" [2]). Hier war somit das Land, in dem seine eigene Individualität, der die erwähnten Eigenschaften als eben so viel Charakterzüge eigenthümlich waren, zu freiester und herrlichster Entfaltung kommen musste.

Früh schon erkannte er, „dass," wie er in einem Briefe vom 17. Mai 1831 aus Neapel schreibt [3]), „die Kunst Italiens nur in der Natur und in Monumenten noch zu finden ist, dass sie da aber auch ewig bleiben wird; und da," meint er weiter, „wird Unsereins zu lernen und zu bewundern finden, so lange der Vesuv stehen bleibt und so lange die milde Luft und das Meer und die Bäume nicht vergehen." Diesem Studium giebt er sich sofort mit ganzer Seele hin. Die Schilderung seiner Einfahrt in Venedig

[1]) Reisebriefe pag. 26.
[2]) Ebend. pag. 29.
[3]) Ebend. pag. 145.

und des gewaltigen Eindrucks, den er dabei hatte, giebt er in einem der interessantesten seiner Reisebriefe [1]), und dieser giebt zugleich Zeugniss, wie mächtig ihn die „grössten Bilder in der Welt: eines Giorgione, Pordenone, vor allem aber die Tizians, welche er schon am ersten Tage seines Aufenthalts in Venedig (10. October 1830) betrachtete, ergriffen. Allseitig nachhaltiger wirkte natürlich die Stadt der sieben Hügel, „Rom", auf ihn. Am 1. November 1830 traf er hier ein, und schon in seinen ersten Briefen von hier aus erzählt er von dem verschiedenen Eindruck, den beide Städte, Rom und Venedig, auf ihn gemacht: „Heute soll ich nun von den ersten acht Tagen in Rom schreiben," heisst es in dem Briefe vom 8. November, „wie ich mir mein Leben eingerichtet, wie ich dem Winter hier entgegensehe, wie die göttlichen Umgebungen auf mich zuerst eingewirkt haben; und das wird mir etwas schwer. Es ist mir, als hätte ich mich verändert, seit ich hier bin; und wenn ich früher meine Ungeduld und Eile vorwärts zu kommen und immer schneller die Reise fortzusetzen, unterdrücken wollte, oder für eine Gewohnheit hielt, so sehe ich jetzt wohl, dass eigentlich nur der lebhafte Wunsch, diesen Hauptpunkt zu erreichen, daran Schuld war. — Nun habe ich ihn denn erreicht, und mir ist so ruhig und froh und ernsthaft zu Muth geworden, wie ich's Euch gar nicht beschreiben kann. Was es ist, das so auf mich wirkt, kann ich wieder nicht genau sagen; denn das furchtbare Coliseum, und der heitere Vatikan, und die milde Frühlingsluft tragen dazu bei, wie die freundlichen Leute, mein behagliches Zimmer und Alles. Aber anders ist mir; ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit langem nicht, und habe am Arbeiten solche Freude und Drang darnach, dass ich wohl noch viel mehr hier auszuführen gedenke, als ich mir vorgesetzt hatte; denn ich bin schon ein ganz Stück hinein. Wenn nur Gott mir Fortdauer dieses Glücks schenkt, so sehe ich dem schönsten, reichsten Winter entgegen." In demselben Briefe fasst er die Verschiedenheit der beiden bedeutendsten Städte Italiens: Venedig und Rom, in die treffenden Worte zusammen: „Wenn mir Venedig

[1]) Ebend. pag. 39.

mit seiner Vergangenheit wie ein Leichenstein vorgekommen ist, wo mich die verfallenden modernen Paläste und die fortdauernde Erinnerung an ehemalige Herrlichkeit bald verstimmt und traurig gemacht haben, so erscheint Roms Vergangenheit wie die Geschichte; ihre Denkmäler erheben, machen ernst und heiter, und es ist ein frohes Gefühl, dass Menschen etwas hinstellen können, an dem man sich nach 1000 Jahren noch erquickt und stärkt." Wiederholt erwähnt er des wohlthuenden Eindrucks, welchen hier die herrliche Natur auf ihn macht; er möchte den Seinen „nur eine Viertelstunde von dieser Lust im Briefe mitschicken oder mittheilen, wie das Leben ordentlich fliegt, und jeder Augenblick seine eigene, unvergessliche Freude bringt."

Daneben lebte er in dem angenehmsten gesellschaftlichen Verkehr mit den hervorragendsten Männern der Kunst und Wissenschaft, die in jener Zeit in Rom weilten. Im Hause des preussischen Ministerresidenten Bunsen, der kurze Zeit nach ihm in Rom eintraf, war er ein gern gesehener Gast. Hier wurde fleissig musiciert, und da dies Haus zugleich ein Hauptsammelplatz der in Rom weilenden Vertreter der Kunst und Wissenschaft war, leicht auch die Bekanntschaft mit jenen vermittelt, die ihm etwa noch fremd waren. Bunsen machte ihn auch mit Baini, dem Capellmeister der Sixtini'schen Capelle bekannt. Eine, für ihn wenigstens nach gewissen Seiten fördernde Bekanntschaft hatte er früher bereits gemacht, und er erwähnt ihrer in mehreren seiner Briefe. „Eine kostbare Bekanntschaft," schreibt er in dem bereits erwähnten Briefe vom 8. November, „ist für mich der Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat, und mir gern alles leiht und giebt, da er die Gefälligkeit selbst ist [1])", und in einem spätern Briefe [2]) heisst es: „Der alte Santini ist immerfort die Gefälligkeit selbst. Wenn ich Abends in Gesellschaft ein Stück lobe oder nicht kenne, so klopft er den andern Morgen sehr leise an, und bringt mir das Stück in sein blaues Schnupftüchelchen gewickelt; dafür begleite

[1]) Reisebriefe pag. 51.
[2]) Ebend. pag. 57.

ich ihn dann Abends nach Hause, und wir haben uns sehr lieb.“ Zu den deutschen Malern fand er sich, Bendemann, Hübner, Schadow, Cornelius, Overbeck ausgenommen, weniger hingezogen, da ihm ihr Treiben nicht gefiel. „Es sind furchtbare Leute,“ schreibt er in einem Briefe vom 10. December 1830 [1]), „wenn man sie in ihrem Café Greco sitzen sieht. Ich gehe auch fast nie hin, weil mich zu sehr vor ihnen und ihrem Lieblingsort graut. Das ist ein kleines, finsteres Zimmer, etwa acht Schritt breit, und auf der einen Seite der Stube darf man Tabak rauchen, auf der andern aber nicht. Da sitzen sie denn auf den Bänken umher, mit breiten Hüten auf, grosse Schlächterhunde neben sich, Hals Backen, das ganze Gesicht mit Haaren zugedeckt, machen einen entsetzlichen Qualm (nur auf der einen Seite des Zimmers), sagen einander Grobheiten; die Hunde sorgen für Verbreitung von Ungeziefer; eine Halsbinde, ein Frack wären Neuerungen; was der Bart vom Gesicht frei lässt, das versteckt die Brille, und so trinken sie Kaffee und sprechen von Tizian und Pordenone, als sässen die neben ihnen, und trügen auch Bärte und Sturmhüte! Dazu machen sie so kranke Madonnen, schwächliche Heilige, Milchbärte von Helden, dass man mitunter Lust bekommt dreinzuschlagen. Auch das Bild von Tizian im Vatikan, nach dem Du frägst, scheuen die Höllenrichter nicht. Es hat ja keinen Gegenstand und keine Bedeutung, sagen sie, und dass ein Meister, der sich lange Zeit voll Liebe und Andacht mit einem Bilde beschäftigt, doch wohl so weit müsse gesehen haben, als sie mit ihren bunten Brillen, das fällt keinem ein. Und wenn ich mein Lebenlang nichts weiter thun könnte, so will ich allen denen, die vor ihren Meistern keinen Respect haben, die herzlichsten Grobheiten sagen; dann hätt' ich schon ein gutes Werk gethan.“ Aehnlich urtheilt er in andern Briefen [2]). Dagegen schloss er sich mit um so grösserer Innigkeit an den grössten Bildhauer unsers Jahrhunderts — Thorwaldsen —, wie an den grossen Maler Frankreichs — Horace Vernet — an. Deren erste Bekanntschaft hatte er auf einem Balle gemacht, und

[1]) Reisebriefe pag. 77.
[2]) Ebend. pag. 86.

wenig Tage später wurde er ihnen von einigen Bekannten vorgestellt [1]). Ueber eine spätere Begegnung mit Thorwaldsen schreibt er in dem erwähnten Briefe an den Vater: „Bunsen, der mich immer ermahnt, ja nicht zu spielen, wenn es mir nicht gut wäre, gab gestern eine grosse Gesellschaft, und da musste ich doch heran. Es war mir auch lieb, weil ich mehrere angenehme Bekanntschaften dadurch gemacht habe, und weil namentlich Thorwaldsen sich so freundlich gegen mich ausgesprochen hat, dass ich ganz stolz darauf bin, da ich ihn als einen der grössten Männer verehre, und immer bewunderte. Er ist ein Mensch wie ein Löwe, und es erquickt mich, wenn ich nur sein Gesicht ansehe; man weiss da gleich, dass er ein herrlicher Künstler sein muss; er sieht so klar aus den Augen, als müsse sich Alles in ihm zu Form und Bild gestalten. Dazu ist er ganz sanft und freundlich und mild, weil er so sehr hoch steht; und doch glaube ich, dass er sich an jeder Kleinigkeit erfreuen kann.“ Mendelssohn's Verkehr mit dem grossen Meister wurde ein so inniger, dass er ihm, der die Musik liebte, häufig während der Arbeit vorspielte.

Nicht weniger eng schloss er sich an Horace Vernet an. Den Beginn des nähern Verhältnisses mit ihm erzählt er der Mutter in einem Briefe vom 17. Januar 1831. „Eine grosse, sehr grosse Freude, die ich neulich hatte, muss ich Dir, liebe Mutter, erzählen, weil Du Dich mitfreuen wirst. Ich war vorgestern zum ersten Male in kleinerer Gesellschaft bei Horace Vernet, und musste da spielen. Nun hatte er mir vorher erzählt, wie Don Juan seine einzige, wahre Lieblingsmusik sei, namentlich das Duell, und der Comthur am Ende; und wie mir das nun in seine Seele hinein sehr gefiel, so gerieth ich, indem ich zum Concertstück von Weber praeludiren wollte, unvermerkt tiefer ins Phantasiren, — dachte, ich würde ihm einen Gefallen thun, wenn ich auf diese Thema's käme, und arbeitete sie ein Weilchen wild durch. Es machte ihm Freude, wie ich nicht bald Jemand von einer Musik erfreut gesehen habe, und wir wurden gleich genauer bekannt mit einander. Nachher kam er auf einmal, und sagte mir ins Ohr, wir

[1]) Reisebriefe pag. 87. 112.

müssten einen Tausch machen, er könne auch improvisiren. Und als ich, wie natürlich, sehr neugierig war, so meinte er, das sei ein Geheimniss. Er ist aber wie ein kleines Kind, und hielt es nicht eine Viertelstunde aus. Da kam er wieder, und nahm mich in die andere Stube und fragte, ob ich Zeit zu verlieren hätte: er habe eine Leinwand ganz fertig aufgespannt und bereitet, da wolle er mein Bild darauf malen, und das solle ich zum Andenken an heute behalten, zusammenrollen und an Euch schicken, oder mitnehmen, wie ich wollte. Er müsse sich zwar zusammennehmen mit seiner Improvisation, aber er wolle es schon machen. Ich sagte sehr ja, und kann Euch nicht beschreiben, was für ein Vergnügen mir es machte, dass er wirklich so viel Freude und Lust an meinem Spiel gehabt hatte." Seit jener Zeit fühlte er sich von dem grossen Meister und seiner Familie, dem 72jährigen rüstigen Vater („der die hübschen Pferde malt") und der Frau vom Hause, die er „die freundlichste Frau vom Hause" nennt, nicht weniger angezogen, als von dem grossen Meister des Nordens. In einem andern Briefe vom 15. März [1]) giebt er ein überaus anziehendes Bild von dem Schaffen und den Gewohnheiten des hochverehrten Meisters, „von dem er glaubt sagen zu können, etwas gelernt zu haben", und als durch die im Frühjahr im Kirchenstaate ausbrechenden Aufstände in den niedern Ständen der Hass des römischen Pöbels gegen die französischen Pensionairs sich regte, und Horace Vernet ernstlich bedroht wurde, da fürchtet Mendelssohn namentlich für die Damen, die auf ihrer Villa allein und abgesondert wohnten.

Nur in diesem regen Verkehr und in dem Studium der Kunstschätze Roms, wie in dem Genuss der herrlichen Natur, gewann er Anregung zu eignem Schaffen. Die musikalischen Zustände Roms und Italiens überhaupt boten ihm meist nur Gelegenheiten zu höchst ergötzlichen Schilderungen ihrer Verkommenheit. So schreibt er an Fanny (1. März 1831) [2]) von einem Versuche, die Psalmen von Marcello zu singen, wozu die besten Dilettanten sich

[1]) Reisebriefe pag. 116.
[2]) Ebend. pag. 113.

verbunden hatten, und dem kläglichen Scheitern desselben; er sehnt sich häufig nach einem Orchester oder einem Chor auch nur einer grössern Mittelstadt, und mehrmals erfahren wir, wie er aus der frommen Stimmung, in welche ihn ein Bild oder das Innere einer Kirche versetzt hat, unangenehm durch die beginnende Musik zum Gottesdienste herausgerissen worden ist. Nicht minder ergötzlich ist die Beschreibung des Fiasco, welches die neue Oper Paccini's erlebte und dem er beiwohnte [1]). Von welch' grosser Wichtigkeit die beiden Briefe sind, in denen er die Charwoche in Rom beschreibt, ist hinlänglich anerkannt. Im ersten an seine Eltern (Rom, den 4. April 1831) [2]) berichtet er mehr von dem Eindruck, den die ganze Feierlichkeit auf ihn gemacht, und wie er bemüht war, namentlich die verschiedenen Weisen, nach welchen die Antiphonien, die Evangelien und Psalmen gesungen wurden, aufzuzeichnen. In dem Briefe an Zelter (vom 16. Juni) [3]) giebt er dann diese selbst. Für seine eigene Entwickelung waren diese Gesänge wol ganz bedeutungslos. Das wirklich Bedeutende war ihm meist bekannt, und alles Uebrige, mit Ausnahme einiger harmonischer Effecte, deren er sich bald klar bewusst wurde, hatte nur wenig Anziehendes für ihn.

Einige ihn mehr interessierende „musikalische Bekanntschaften" machte er in Neapel, von wo aus er am 13. April an seine Schwester Rebecka schreibt [4]). Die wunderbare Schönheit der Umgebung Neapels machte wieder den mächtigsten Eindruck auf ihn, namentlich das Meer. „Das Meer," schreibt er, „ist und bleibt doch für mich das Schönste in der Natur. Ich habe es fast noch lieber als den Himmel. Von ganz Neapel hat mir wieder das Meer den erfreulichsten Eindruck gemacht; mir wird immer wohl, wenn ich die blosse weite Wasserfläche vor mir sehe." Die Natur wirkte hier noch gewaltiger auf ihn, als in Rom. Daher ist er nur bemüht, sie mit allen ihren Reizen zu

---

[1]) Reisebriefe pag. 94.
[2]) Ebend. pag. 122.
[3]) Ebend. pag. 163.
[4]) Ebend. pag. 131.

geniessen, und vermeidet deshalb neue Bekanntschaften zu suchen. Lange aber vermochte er ein solches müssiggängerisches Leben nicht zu ertragen. Das, wie er es in Rom führte, getheilt zwischen behaglichem Lebensgenuss und ernster Arbeit, sagte ihm besser zu. „Ich kann nicht sagen", schreibt er unterm 6. Juni 1831 wieder aus Rom, „wie ungleich mehr ich Rom liebe als Neapel. Die Leute sagen, Rom sei monoton, einfarbig, traurig und einsam; es ist auch wahr, dass Neapel mehr wie eine grosse europäische Stadt ist, lebendiger, verschiedenartiger, kosmopolitischer, aber es giebt dort nur wenig Leute, die eine fortgesetzte Beschäftigung haben, irgend eine Sache mit Fleiss und Beharrlichkeit verfolgen und ausbilden, die Arbeit um der Arbeit willen lieben." Ihm ist es selbst erschienen, als ob die Luft in Neapel nicht zum Nachdenken kommen liesse. Nachdem er kaum einige Stunden wieder in Rom ist, breiten sich auch das alte römische Behagen und die heitere Ernsthaftigkeit, von der seine ersten Briefe aus Rom erzählen, über ihn aus [1]). In ähnlicher Weise urtheilt auch Goethe: „Wenn man in Rom gern studieren mag," schreibt er, „so will man in Neapel nur leben." Besonderes Interesse erregte ihm in Neapel namentlich die Fodor, die er als „die einzige Künstlerin, oder vielmehr den einzigen Künstler", den er in Italien angetroffen hat, bezeichnet. Anderswo, meint er, würde er vieles an ihrem Gesange ausgesetzt haben, aber hier überhörte er es, weil es doch wirklich Musik war, wie sie sang, und „das thut einem Menschen nach langer Pause gar zu wohl."

Die ursprünglich beabsichtigte Reise nach Sicilien von Neapel aus, gab er auf den speziellen Wunsch des Vaters auf, so schwer es ihm auch wurde. So dürfen wir den zweiten Aufenthalt in Rom eigentlich als den Beginn der Rückreise betrachten. Er erfreute sich nochmals an den Prozessionen, die ihm das Frohnleichnamsfest zeigte, und begann zugleich an die Rückreise zu denken. Rom hatte ihm selbst die grossen und imposanten Feierlichkeiten einer Bestattung, und die der Neuwahl wie der feierlichen Einführung des Oberhauptes der katholischen Christenheit während seiner Anwesenheit gewährt.

---

[1]) Reisebriefe pag. 157.

Der nächste Brief an seine Schwestern datiert vom 25. Juni aus Florenz [1]). Wiederum erzählt er in begeisterten Worten von der Schönheit der Natur und der grossen Fülle der Kunstschätze, welche die Stadt besitzt. Daneben vergisst er nicht, wieder in der rosigsten Laune, die ihn ja überhaupt nur dann verlässt, wenn ihm Nachrichten von den Seinigen fehlen, die Abenteuer seiner Reise von Rom nach Perugia und Florenz zu erzählen: wie er in Incisa, eine halbe Tagereise vor Florenz, genöthigt wird seinen gemeinen und groben Vetturin zu entlassen; wie dann die Wirthin in diesem Ort versucht ihn furchtbar zu prellen, und wie er nur mit Noth und Mühe einen Weinbauer gewinnt, der ihn im leichten Wägelchen für einen mässigen Preis nach Florenz bringt.

In Mailand, wo er Anfangs Juli eintraf, wurde ihm noch eine eigenthümliche Ueberraschung bereitet, und zwar, wie er schreibt [2]): „in Folge eines verrückten Streichs", den er dann selbst wie folgt erzählt: „Ich habe," schreibt er, „diese Art Tollheiten erfunden und kann ein Patent darauf nehmen, denn die angenehmsten Bekanntschaften habe ich immer ex abrupto gemacht, ohne Briefe, Empfehlungen und alle dergleichen. Ich frug nämlich zufällig, als ich ankam, nach dem Namen des Commandeurs der Stadt, unter mehreren Generälen nannte mir der Lohnbediente auch den General Ertmann. Nun fiel mir gleich die A-dur-Sonate von Beethoven mit ihrer Dedication ein; und weil ich über die Frau von allen Leuten immer das Schönste und Beste gehört hatte, wie freundlich sie sei, und wie sie Beethoven so verzogen habe, und wie vortrefflich sie spiele, so zog ich mir den nächsten Morgen zur Visitenzeit den schwarzen Frack an, liess mir den Gouvernementspalast zeigen, dachte mir unterwegs eine schöne Rede an die Generalin aus und gieng ganz munter hinauf. Nun kann ich nicht leugnen, dass mir es ein wenig fatal war zu erfahren, der General wohne im ersten Stock vorn heraus, und als ich gar in den gewölbten wunderschönen Vorsaal kam, kriegte ich wahrhaftig Furcht

[1]) Reisebriefe pag. 181.
[2]) Ebend. pag. 192.

und wollte umkehren. Indessen kam es mir denn doch gar zu kleinstädtisch vor, mich vor einem gewölbten Vorsaal zu fürchten; ich gieng also gerade auf einen Trupp Soldaten zu, die da standen, und frug einen alten Mann in einem kurzen Nankinjäckchen, ob hier der General Ertmann wohne, und wollte mich dann bei der Frau melden lassen. Unglücklicherweise antwortete der Mann aber: der bin ich selbst, was steht Ihnen zu Diensten? Das war sehr unangenehm, und ich musste meine ganze Rede im Auszug anbringen; der Mann schien sich aber daran nicht sonderlich zu erbauen, und wollte wissen, mit wem er die Ehre habe? Das war auch nicht angenehm; aber zum Glück kannte er meinen Namen, und wurde sehr höflich: seine Frau sei nicht zu Hause, ich würde sie um Zwei treffen, wenn ich da Zeit hätte, oder zu einer andern Stunde. Ich war froh, dass es noch so abgelaufen war, ging inzwischen gegenüber in die Brera, guckte mir das *sposalizio* von Raphael an, und um Zwei lernte ich nun die „Freifrau Dorothea v. Ertmann" kennen."

Mendelssohn hatte sich einer sehr freundlichen Aufnahme zu erfreuen; er wurde im Hause des Generals rasch so einheimisch, dass er die in Mailand verlebte Woche zu der angenehmsten und vergnügtesten zählt, welche er überhaupt in Italien zugebracht hatte. Die Generalin erzählte ihm viel von Beethoven und spielte ihm einzelne seiner Sonaten, wie die in Cis-moll, in D-moll, und mit einem österreichischen Dragoner-Offizier die Kreuzer-Sonate, und zwar so schön, dass Mendelssohn eingesteht, einiges von ihr gelernt zu haben. Sie übertreibt ihm zwar etwas im Ausdruck, hält manchmal sehr an und eilt dann wieder, allein einzelne Stücke spielt sie ihm vollkommen nachahmungswürdig. „Wenn sie zuweilen," schreibt er, „gar nicht mehr Ton herausdrücken kann, und nun dazu zu singen anfängt, mit einer Stimme, die so recht aus dem tiefsten Innern heraufkommt, so hat sie mich oft an Dich, o Fanny, erinnert, obwohl Du ihr freilich weit überlegen bist."

Auch noch durch eine andere Bekanntschaft wurde für Mendelssohn dieser Aufenthalt in Mailand angenehm: durch die des Sohnes von Mozart, der zwar als Beamter hier lebte, aber nach

Mendelssohn's Urtheil „ein Musiker ist dem Sinn und Herzen nach". „Er muss die grösste Aehnlichkeit mit dem Vater haben," heisst es in dem Briefe (vom 24. Juli 1831 von der Isola bella [1]), besonders im Wesen; denn solche Sachen, wie sie Einen in den Briefen des Vaters rühren, in ihrer Naivetät und Offenheit, hört man in Menge von ihm, und muss man ihn nach dem ersten Augenblicke gleich lieb haben." Er war auch der erste, dem Mendelssohn die mittlerweile beendete Composition der „Walpurgisnacht" vorspielte [2]).

Die Reise durch die Schweiz ist wiederum reich an grossartigen Eindrücken, die er gewinnt, und zugleich an kleinen Erlebnissen, die er wieder mit der ganzen Liebenswürdigkeit seines Humors erzählt, aber sie ist ohne eigentlich tiefere Bedeutung für uns. Im Chamouni-Thal erinnert er sich lebhaft der Jugendeindrücke, die er empfieng bei seinem ersten Aufenthalt hier mit seiner Familie im Jahre 1821. Andere Partien regen ihn so an, dass er sie nicht nur in seinem Zeichenbuch, sondern gleich in den Brief an die Eltern zeichnet. In Unterwalden liest er den Wilhelm Tell, und schreibt eine eingehende Kritik an seine Eltern. Dabei versäumt er keine Gelegenheit den Volksfesten beizuwohnen. Er scheut nicht den beschwerlichen Weg nach dem 1000 Fuss über der kleinen Scheideck gelegenen Itramen, um dort ein Alpenfest mitzumachen. Er besucht Klöster und die Dorfkirchen, um die Orgel zu spielen. Namentlich die Mönche des Engelberger Klosters erfreute er durch sein Orgelspiel [3]). Der Rigi erinnert ihn wiederholt daran, unter wie glücklichen Verhältnissen er diese Partie das erste Mal kennen lernte, und wie es so viel dazu beigetragen hat, ihm den Sinn dafür zu öffnen oder zu schärfen, dass er die Seinen damals in der höchsten Bewunderung sah, und alles Uebrige, Alltägliche vergessend über diesen Wundern [4]). In Wallenstädt eingeregnet, benutzt er wieder die

[1]) Reisebriefe pag. 206.
[2]) Ebend. pag. 208.
[3]) Ebend. pag. 249.
[4]) Ebend. pag. 261.

unfreiwillige Rast, Orgel zu üben, namentlich aber seinen Aufenthalt in Sargans, um Pedalstudien zu machen. Mitte September langte er in München an, und hier begann auch wieder die Zeit einer ernstern, in ihren Zielen mehr bestimmten Wirksamkeit.

Von Mailand und später von Luzern aus hatte Mendelssohn schon manches in Bezug auf seine fernere Thätigkeit an Eduard Devrient geschrieben [1]). Dieser hatte ihm Vorwürfe darüber gemacht, dass er schon 22 Jahre alt, und noch nicht berühmt sei, und Mendelssohn antwortet ihm in einer Weise, die zu bezeichnend für ihn ist, als dass wir uns versagen könnten, den Anfang wenigstens mitzutheilen: „Ich kann darauf nichts antworten, als: wenn es Gott gewollt hätte, dass ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden; ich kann nichts dafür, denn ich schreibe eben so wenig, um berühmt zu werden, als ich schreibe, um eine Capellmeisterstelle zu erhalten. Es wäre schön, wenn sich beides einfinden wollte; so lange ich aber nicht gerade verhungere, so lange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie mir es um's Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Grösseres sorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, so zu componieren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äussere Rücksichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan, ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabacksdosen u. dergl. einbringt, kann meine Sorge nicht sein.“ Im weitern Verlauf macht er dann die Mittheilung, dass er gern eine Oper componieren möchte, und einen Text sucht. In München, wo sie ihm eine Oper angeboten haben, will er einen Dichter suchen, und wenn er ihn da nicht findet, Immermann's Bekanntschaft, und „zwar blos deswegen machen“, und ist auch der der Mann nicht, es dann in London versuchen. In München fand er den Dichter nicht; wir erfahren später, dass er sich an Immermann in dieser Angelegenheit wandte. Doch verweilte er hier wieder mehrere

[1]) Reisebriefe pag. 197.

Wochen in den angenehmsten Verhältnissen. Er spielte mit grossem Erfolge bei Hofe; namentlich errang er durch seine freien Phantasien über gegebene Thema's reichen Beifall. Auch in dem von ihm zum „Besten der Münchener Armenpflegschaft" veranstalteten Concert musste er, freilich ganz gegen seinen Willen, am Schluss wieder phantasieren, und wie reichen Beifall er auch damit erwarb, er gelobt sich es nie wieder zu thun. Das Concert fand am 17. October statt, und „fiel brillanter und vergnügter aus, als er es erwartet hatte". Seine C-moll-Symphonie, welche es eröffnete, wurde lebhaft applaudiert; nicht minder das G-moll-Concert, das ihm schon in Italien im Kopfe spukte, und das er hier beendet hatte und zum ersten Male am Schluss des ersten Theils spielte, nachdem der Opernsänger Breiting die As-dur-Arie aus „Euryanthe" gesungen hatte. Den zweiten Theil eröffnete die Sommernachtstraum-Ouvertüre, die gleichfalls „vortrefflich ging, und auch vielen Eindruck machte". Einem von dem berühmten Clarinettvirtuosen Bärmann gespielten Solo folgte das Finale aus Lodoiska, von Mitgliedern der Oper ausgeführt, und zum Schluss phantasierte Mendelssohn noch über das vom Könige bestimmte Thema: *„Non più andrai"*. In dem Briefe, in welchem er darüber berichtet, gelobt er nicht wieder zu phantasieren: „Ich habe mich recht in meiner Meinung bestärkt, dass es ein Unsinn sei, öffentlich zu phantasieren. Mir ist selten so närrisch zu Muthe gewesen, als wie ich mich da hinsetzte, um meine Phantasie dem Publikum zu producieren. Die Leute waren sehr zufrieden, wollten mit Klatschen gar nicht endigen, — riefen mich heraus, die Königin sagte mir alles Verbindliche; aber ich war ärgerlich, denn mir hatte es missfallen; und ich werde es öffentlich nicht wieder thun; es ist ein Missbrauch und ein Unsinn zugleich [1])."

Ganz besonders interessierte ihn in München eine junge Dame — Josephine Lang [2]), — deren reiche musikalische Begabung er bewundernd anerkennt. Er erklärt sie „für eine der liebsten Er-

---

[1]) Reisebriefe pag. 283.

[2]) Später mit dem Professor Koestlin in Tübingen verlobt. (Vergl. Mendelssohn's Briefe, Bd. II. pag. 312.)

scheinungen, die er je gesehen". „Sie hat die Gabe," schreibt er [1]), „Lieder zu componieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir je bis jetzt wohl zu Theil geworden ist." Er ertheilte ihr täglich eine Stunde im doppelten Contrapunkt, vierstimmigen Satz u. dergl., und wusste die Eltern zu veranlassen, „so etwas Göttliches nicht vergehen zu lassen". Auch später nahm er noch den regsten Antheil an ihrer Entwickelung, wie namentlich aus dem unten angeführten Briefe an Koestlin hervorgeht.

Wie erwähnt, hatte Mendelssohn in München den Dichter nicht gefunden, der ihm einen Operntext schrieb, und so wandte er sich an Immermann, welcher sich auch bereit erklärte, Shakespeare's „Sturm" zur Oper umzuarbeiten. Damit konnte sich der Vater nicht einverstanden erklären. Dieser wünschte vielmehr, dass Mendelssohn die Ausarbeitung des Textbuches einem französischen Dichter übertragen und dies dann übersetzt componieren sollte. Der Brief aus Paris vom 19. December 1831 [2]), in welchem er den von ihm eingeschlagenen Weg gegen die Ansicht des Vaters vertheidigt, ist wieder äusserst charakteristisch für seine ganze künstlerische Stellung. Schon in jenem früher erwähnten Briefe an Devrient von Luzern aus, hatte er in goldenen Worten seine Auffassung von der Oper dargelegt: „Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, dass Du die besten Operntexte schreiben wirst, die wir haben; denn wenn Einer die Bühne so kennt wie Du, so kann er nichts Undramatisches schreiben, und ich wüsste auch gar nicht, was Du von Deinen Versen anders wolltest. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann meinethalben Prosa — wir wollen es schon componieren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll; wenn die Verse musikalisch gemacht, und nicht musikalisch

[1]) Reisebriefe pag. 276.
[2]) Ebend. pag. 284.

gedacht sind, wenn äusserlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, da hast Du recht, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiss reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiss kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch, und am Ende auch vollkommen dramatisch werden." Noch schärfer bezeichnet er in dem Briefe an den Vater seine Stellung der französischen Oper gegenüber [1]): „Einen französischen Text übersetzt zu componieren scheint mir aus mehreren Gründen nicht ausführbar. Vor allen Dingen ist mir, als billigtest Du sie mehr nach dem Erfolg, den sie haben, als nach ihrem wirklichen Werthe. Auch weiss ich mich zu erinnern, wie unzufrieden Du mit dem sujet der Stummen, einer verführten Stummen, des Wilhelm Tell, der mit Kunst langweilig gemacht ist, u. s. w. gewesen bist. Der Erfolg aber, den sie über ganz Deutschland haben, hängt gewiss nicht davon ab, dass sie gut oder dramatisch sind, denn Tell ist keins von beiden, sondern davon, dass sie aus Paris kommen und dort gefallen haben. Allerdings ist ein Weg, in Deutschland anerkannt zu werden, der über Paris und London; doch ist er nicht der einzige; das beweist nicht allein der ganze Weber, sondern sogar auch Spohr, dessen Faust jetzt hier zur klassischen Musik gerechnet und nächste Saison in der grossen Oper in London gegeben wird. Ich könnte ihn auch auf keinen Fall einschlagen, da meine grosse Oper für München bestellt ist, und ich den Auftrag angenommen habe. Versuchen will ich es also in Deutschland, und dort bleiben und wirken, so lange ich da wirken und mich erhalten kann, denn das ist freilich die erste Pflicht. Kann ich das nicht, so muss ich wieder fort und nach London oder Paris, wo es leichter geht. Kann ich es aber in Deutschland, so sehe ich freilich, wie man anderswo besser bezahlt und mehr geehrt wird, auch freier und lustiger lebt, wie man aber in Deutschland immer fortschreiten,

[1]) Reisebriefe pag. 284.

arbeiten und niemals ausruhen muss. Und zum Letzten halte ich mich.“ Indem er dann auf die „Unsittlichkeit“ einzelner französischer Operntexte, wie des „Robert“ und „Fra Diavolo“ hinweist, meint er: „es hat Effect gemacht, aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heut die Zeit verlangte und nothwendig fände, so will ich Kirchenmusik schreiben.“

Sein Aufenthalt in Paris währte diesmal bis Mitte April 1832; vor allem interessiert ihn das rege politische Leben, das in jener Zeit dort herrschte. Er besucht die Deputierten-Kammer und erzählt der Schwester Rebekka im Briefe vom 20. December [1]) davon, „obwohl er weiss, dass sie sich nichts daraus macht“. „Allein das kann Dir nichts helfen,“ schreibt er. „Ich muss einmal mit Dir plaudern, und wenn ich in Italien faul, in der Schweiz burschikos, in München ein Bier- und Käsevertilger war, so muss ich in Paris politisieren. Ich wollte Sinfonien machen, Lieder für allerlei Damen in Frankfurt, Düsseldorf und Berlin. Aber bis jetzt ist davon keine Rede. Paris dringt sich auf, und da ich vor allen Dingen jetzt Paris sehen muss, so sehe ich es eben. und bin stumm.“ Nicht anders lautet der Brief an Fanny vom 21. Januar 1832 [2]). „Du willst, ich soll in den Marais ziehen und den ganzen Tag schreiben. Mein Kind, das geht nicht; ich habe nur noch drei Monate höchstens vor mir, um Paris zu sehen, und da muss man sich in den Strom werfen: dazu bin ich hergekommen; es rundet mir nur mein liebes Reisebild ganz ab, bildet einen sonderbar colossalen Schlussstein, und da muss ich also Paris jetzt als die Hauptsache zu betrachten suchen.“ Auch der Brief an Immermann vom 11. Januar [3]) enthält ähnliche Aeusserungen. Nachdem er ihm gesagt, wie sehr er sich nach Deutschland zurücksehnt, fährt er fort: „Doch glauben Sie nicht, dass ich wie ein deutscher Jüngling mit langen Haaren sehnsüchtig umhergehe, die Franzosen oberflächlich, und Paris leichtfertig findend; ich sage das Alles nur, weil ich Paris recht von Grund aus ge-

[1]) Reisebriefe pag. 289.
[2]) Ebend. pag. 312.
[3]) Ebend. pag. 302.

niesse, bewundere und kennen lerne, und sage es eben nur, wenn ich an Sie in Düsseldorf schreiben will. Im Gegentheil habe ich mich recht in den Strudel geworfen, thue den ganzen Tag nichts, als Neues sehen, Deputirten,-Pairs-Kammer, Bilder und Theater, Dio-, Neo-, Cosmo- und Panorama's, Gesellschaften u. s. f. Dazu giebt es Musiker hier wie Sand am Meere, hassen sich alle untereinander, da muss man jeden einzeln besuchen, und was der Eine zum Andern sagt, weiss morgen das ganze Corps. So sind mir bis jetzt die Tage entflohen, als ob sie nur halb so lang wären, und zum Componieren bin ich gar nicht bisher gekommen; in den nächsten Tagen aber soll das Fremdenleben aufhören, der Kopf brummt mir von allem Sehen und Staunen, und dann will ich mich ein Bisschen wieder sammeln und an's Arbeiten gehen, da wird mir wieder wohl und heimisch zu Muthe werden."

Aus der Pairskammer läuft er nach dem Théâtre français, um die Mars zu sehen, die seit länger als einem Jahr zum ersten Mal wieder auftritt. Er hört Lablache und Rubini, nachdem Odilon Barrot sich mit dem Ministerium gekappelt; besieht Morgens die Bilder im Louvre, und geht Abends zu Baillot. Auch die Taglioni muss er wieder einmal sehen, schreibt er, und „dann wieder in Gérard's klassischen Salon."

Die französische Oper war zu jener Zeit banquerott; in der Académie royale aber gab man fortwährend mit sehr grossem Erfolge Meyerbeer's: *„Robert le Diable"*, der ihn wenig anzog. Weit mehr interessierten ihn die Vaudevilles des *„Gymnase dramatique"*. Er berichtet an Immermann ausführlich den Inhalt eines neuen Stücks: *„Le Luthier de Lisbonne"* [1].

Doch gewann er auch in Mitten dieses bunten Treibens bald wieder die nöthige Ruhe, das Hauptziel seines Lebens zu verfolgen. In einem Briefe vom 14. Januar 1832 [2]) schreibt er: „Jetzt fange ich erst an, mich hier einzuwohnen, und Paris zu kennen; freilich ist es das tollste, lustigste Nest, das man sich denken kann, aber für Einen, der kein Politiker ist, hat's nur

[1]) Reisebriefe pag. 303.
[2]) Ebend. pag. 308.

halbes Interesse. Deshalb habe ich mich zum Doctrinair gemacht, lese meine Zeitung Morgens, habe meine Meinung über Krieg und Frieden, und gestehe nur unter Freunden, dass ich nichts davon weiss.“ Mehrere seiner nähern Bekannten hatten sich begeistert zum Saint-Simonismus bekannt, und versuchten auch ihn zum Anschluss zu bewegen, was ihnen natürlich nicht gelang.

Von den musikalischen Celebritäten der Seinestadt war es zunächst Baillot — mit welchem Mendelssohn schon bei dessen Aufenthalt in Berlin musiciert hatte, — der den fertigen Künstler in weitern Kreisen hier einführte. Eine am 23. December 1831 von ihm vor einem geladenen Kreise musikalischer Damen und aufmerksamer und sehr begeisterter Herren veranstaltete Soirée war vorwiegend bestimmt Mendelssohn als Componist und Claviervirtuose bekannt zu machen. Nach einem Quintett von Boccherini spielte er mit Baillot Bach's A-dur-Sonate, und weil es beiden nicht minder gefiel, wie den Gästen, so liessen sie gleich noch die aus E-dur folgen. Dann improvisierte Mendelssohn am Clavier über drei Themen dieser Sonaten, und errang damit lauten Beifall bei der Versammlung. Das Es-dur-Quartett Mendelssohn's bildete den Schluss.

Am meisten Freude bereiteten ihm die Concerte des Conservatoire. Hier wurden auch im Februar 1832 mehrere seiner Compositionen: seine Sommernachtstraum-Ouvertüre, sein A-moll-Quartett (von Baillot, Sauzy, Urhan und Norblin) und die D-moll-Symphonie, und namentlich die ersten beiden mit grossem Erfolge aufgeführt. In einem andern Concert, in welchem er das G-dur-Concert von Beethoven spielte, war auch die Königin zugegen.

Als ein Beweis, dass Mendelssohn auf dem besten Wege war in Paris populär zu werden, möge hier noch das Curiosum Erwähnung finden, dass sein Octett zu Beethoven's Sterbefeier in einer Kirche gespielt wurde. „Das ist das Dummste,“ schreibt er darüber [1]), „ was die Welt gesehen hat; aber es war nicht abzuschlagen, und ich freue mich, einigermaassen es zu erleben, dass während des Scherzo eine stille Messe gelesen werden soll.“ In

[1]) Reisebriefe pag. 326.

einem andern Briefe berichtet er dann [1]): „Mein Octett am Montag in der Kirche hat aber an Absurdität Alles übertroffen, was die Welt bis jetzt gesehen und gehört hat. — Wie der Priester während des Scherzo am Altar fungierte, da klang es wirklich ganz wie „Fliegenschnauz und Mückennas, verfluchte Dilettanten", die Leute fanden es aber wer weiss wie kirchlich und sehr schön." — Inmitten dieses allseitig angeregten Lebens wurde ihm die erschütternde Trauerkunde von dem Tode eines seiner geliebtesten Berliner Freunde, des Violinspielers Eduard Riess. Es war dies der erste jener empfindlichen Verluste, die seiner Individualität allmälig eine andere Richtung gaben. Kaum weniger tief berührte ihn der Verlust Goethe's, der ihn kurze Zeit darauf traf (22. März 1832). „Goethe's Verlust," schreibt er aus Paris (unterm 31. März 1832) [2]), „ist eine Nachricht, die Einen wieder so arm macht! Wie anders sieht das Land aus! Es ist so eine von den Botschaften, deren ich manche schon bekommen habe, die mir nun beim Namen Paris immer einfallen werden, und deren Eindruck mir durch alle Freundlichkeit, alles Sausen und Brausen, und das ganze lustige Leben hier nicht verlöschen wird. Möge mich Gott nur vor schlimmeren Nachrichten bewahren und mich zu Euch Allen zur fröhlichen Wiederkunft bringen; das ist die Hauptsache!" Auch jener schlimme Gast, der in dieser Zeit seinen verderbenbringenden Gang durch Europa nahm, verschonte ihn nicht: in den letzten Wochen seines Pariser Aufenthalts hatte er einen Anfall von Cholera gehabt. Dies alles half ihm Paris etwas verleiden, und er findet seine „behagliche Stimmung" erst in London wieder, wo er in der zweiten Hälfte des April eintraf: „Wie glücklich diese ersten Wochen hier waren, kann ich Euch nicht beschreiben," heisst es in dem Briefe vom 11. Mai [3]). Wenn von Zeit zu Zeit sich alles Schlimme häuft, wie den Winter in Paris, wo ich die liebsten Menschen verlieren musste, mich nie heimisch fühlte, endlich sehr krank wurde, so kommt dann auch wieder einmal das Gegentheil, und so ist

[1]) Reisebriefe pag. 329.
[2]) Ebend. pag. 332.
[3]) Ebend. pag. 328.

es hier im lieben Lande, wo ich meine Freunde wiederfinde, mich wohl und unter wohlwollenden Menschen weiss, und wo ich das Gefühl der zurückgekehrten Gesundheit im vollsten Maasse geniesse.“ Dabei wurde ihm bald nach seiner Ankunft eine Anerkennung zu Theil, die ihn von allen, die er bisher erfahren, am meisten rührte und erfreute. Bei einer Probe des Philharmonic, der er beiwohnte, brachten ihm die Orchestermitglieder, sobald sie ihn sahen, ein herzliches und freudiges „*Welcome to him*“ entgegen, und zeigten ihm, wie lieb sie ihn hatten, und wie sie sich freuten, ihn zu sehen.

Wieder sammelten sich die alten treuen Freunde, Klingemann [1]), Rosen u. s. w. um ihn, und namentlich Moscheles, der vortreffliche Künstler, der nicht von Eifersucht, Neid und elender Selbstsucht zerrissen ist, wie auch seine Frau begegneten ihm wieder mit der alten rührenden Freundlichkeit. Auch bei dem Publikum fand er den gleichen Enthusiasmus für seine Leistungen, wie früher. Die „Hebriden-Ouvertüre“, welche am 14. Mai im Philharmonic aufgeführt wurde, errang wieder stürmischen Beifall; ebenso das Rondo brillant, das er am 25. Mai im *Morris evening concert*, und das G-moll-Concert, das er am 28. Mai in der Philharmonic spielte. Am 1. Juni spielte er mit Moscheles in dessen Concert ein Concert für zwei Claviere von Mozart mit zwei von ihm für beide Spieler componierten Cadenzen, und dirigierte seine beiden Ouvertüren. Aber er vermochte sich dieser glänzenden Erfolge nicht mehr so wie voriges Jahr zu erfreuen: abermals war ihm eine erschütternde Trauerkunde zugegangen. Der Nachricht: dass Zelter schwer erkrankt ist, war bald die von seinem am 15. Mai 1832 erfolgten Tode gefolgt, und sie machte auf Mendelssohn einen tiefen und gewaltigen Eindruck. „An dem Tage“, schreibt er unterm 1. Juni [2]), „an welchem ich die Nachricht von Zelters Tode empfing, glaubte ich, ich würde sehr krank davon werden, habe mich auch die ganze vorige Woche nicht erholen können.“ Sie war ihm an demselben Morgen zugegangen, als er an ihn

[1]) Secretair bei der hannöverschen Gesandtschaft.

[2]) Reisebriefe pag. 338.

hatte schreiben wollen. Darauf musste er zur Probe seines neuen Clavierstücks „mit seiner tollen Lustigkeit, und wie nun die Musiker klatschten und Complimente machten, da war es ihm wieder recht, als ob er in der Fremde sei."

Dem Wunsch der Seinen, recht bald zurück zu kehren, fügt er sich, aber nicht aus dem Grunde: um sich um das durch Zelters Tod erledigte Directorat der Sing-Akademie zu bewerben. „Du schreibst, liebe Fanny", heisst es in dem Briefe vom 25. Mai [1]), „ich möchte nun doppelt eilen zurückzukommen, um wo möglich die Anstellung bei der Akademie zu erhalten. Das werde ich aber nicht thun. Ich komme zurück, sobald ich kann, weil Vater mir schrieb, er wünsche es. In vierzehn Tagen denke ich abzureisen, aber nur aus dem Grunde; der andere könnte mich eher zurückhalten, wenn es in diesem Falle irgend einer könnte; denn ich will mich auf keine Weise darum bewerben." Bei der Nachricht von Zelters Erkrankung hatte er sich sofort gegen den Vater bereit erklärt, die Vertretung für ihn zu übernehmen, doch nur so weit, als es Zelter selbst wünscht.

Welch' grosse Veränderungen diese traurigen Ereignisse der letzten Monate bei Mendelssohn hervorgebracht hatten, davon giebt zunächst der vorhin erwähnte Brief (vom 25. Mai), aus Norwood Surrey, einem Landhause in der Nähe Londons, auf „dem Mendelssohn schon bei seinem ersten Londoner Aufenthalt längere Zeit gewohnt hatte", Zeugniss: „Es ist eine harte Zeit und verlöscht Vieles!" schreibt er; „Gott erhalte Euch mir und gebe uns ein frohes Wiedersehn, und lasse keinen von den Unsrigen dabei fehlen. Ihr empfangt diesen Brief von dem Landhause her, von wo ihr vor drei Jahren im November meinen letzten vor der Rückkunft bekamt. Ich bin auf ein Paar Tage hergezogen, um mich ein wenig zu sammeln und zu erholen, so wie ich es damals körperlich thun musste. Das ist nun Alles ziemlich ebenso; mein Zimmer ganz dasselbe; alle Noten im Spinde stehen auf dem alten Flecke; die Leute ganz so schonend und ruhig aufmerksam wie damals, und an ihnen wie an ihrem Hause sind drei Jahre

[1]) Reisebrife pag. 335.

so gelind vorüber gezogen, als hätten sie nicht die halbe Welt aufgewühlt. Das thut wohl zu sehen; nur ist es jetzt lustiger Frühling, mit Apfelblüthen und Flieder und allen Blumen, und damals war es Herbst mit Nebel und Kaminfeuer; aber dafür fehlt jetzt Vieles, was damals noch da war; es giebt sehr zu denken. So wie ich Euch aber damals schrieb, ohne etwas Anderes zu sagen, als auf Wiedersehen, so ist es mir auch jetzt; es wird zwar viel ernsthafter sein, und ich bringe kein Liederspiel mit, das ich hier in der Stube componieren konnte, wie das erste; aber der Himmel lasse mich nur Euch alle gesund wiederfinden."

Zu diesen, die frohe Heiterkeit seines Innern verhüllenden Ereignissen kam endlich noch eine Kränkung, welche ihm in der Heimath bereitet wurde, die gleichfalls ihre trüben Schatten in die Seele des, aller niedrigen Gesinnung so abholden jugendlichen Meisters warf. Nach seiner im Juni erfolgten Rückkehr in das elterliche Haus hatte er sich trotz seiner, von London aus auch gegen den Vater geäusserten Abneigung dennoch zu einer Bewerbung um das Directorat der Sing-Akademie bewegen lassen, und er, der gefeierte und für die Förderung seiner Kunst erglühte Künstler erlag der Concurrenz eines kaum dilettantisch gebildeten Musikers. Eduard Devrient, der langjährige Freund Mendelssohns, direct bei der ganzen Angelegenheit betheiligt — giebt einen ausführlichen Bericht über den Gang derselben[1]). Nach dem Tode Zelters hatte Rungenhagen — bisher zweiter Dirigent der Sing-Akademie — die Leitung derselben übernommen, und Mendelssohn hatte sich bereit erklärt, mit ihm gemeinsam die Direktion zu führen. Devrient wusste den, für die Wahlangelegenheit ernannten Ausschuss zu bestimmen, dem Project einer gemeinsamen Direction von Rungenhagen und Mendelssohn ihre Zustimmung zu ertheilen und in einer am 9. September abgehaltenen Generalversammlung erklärte sich die Partei Rungenhagen gleichfalls einverstanden, im Fall Rungenhagen selbst dies thun würde; allein dieser lehnte den Antrag entschieden ab und erklärte, es auf eine Wahl

[1]) Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy: Pag. 145 ff.

ankommen zu lassen. Diese fand in Folge dessen am 22. Januar 1833 statt, und endigte mit dem vollständigen Siege Rungenhagens. Er erhielt 148 Stimmen, Mendelssohn nur 88; 4 Stimmen waren auf Eduard Grell gefallen, den jetzigen Dirigenten der Sing-Akademie. Mendelssohns Familie erklärte sofort ihren Austritt aus der Sing-Akademie.

Man muss, um zu verstehen, wie diese schmerzlichen, aber im menschlichen Leben unausbleiblichen Erfahrungen bei Mendelssohn einen so tiefen, seine ganze Individualität wesentlich verändernden Eindruck zurücklassen konnten, die Eigenart seines Wesens wie seine ganze bisherige Entwickelung in Betracht ziehen. Welt und Leben waren ihm bisher im rosigsten Lichte erschienen; diese ideale Anschauung aber gehörte so nothwendig bei ihm zum Wolbehagen, dass jede Trübung derselben auch dieses stören musste. Auf seinen Reisen war ihm zwar manches bekannt geworden, was ihm im elterlichen Hause fremd geblieben war, und wol den stillen Frieden, das Glück seiner Seele zu trüben im Stande war, doch nicht nachhaltiger auf ihn wirkte. Unter den Menschen begegneten ihm manche, die seinen Widerwillen, ja sogar seinen Zorn erregten, aber nur auf Augenblicke; die unangenehmen Empfindungen, die sie in ihm erweckten, werden rasch von der Fülle der angenehmen, die er sich überall zu bereiten wusste, verdrängt. Auch die kleinen Leiden erträgt er mit der ganzen Frische und Fröhlichkeit seines Gemüths, und wo die Welt der Wirklichkeit mit seiner idealen Welt in Conflict geräth, da übergiesst er jene mit dem ganzen Zauber seines Humors, um sie dadurch erträglich zu machen. So erhielt er sich die volle Glückseligkeit seines Innern, bis dieses selbst empfindlich verletzt wurde. Alles was er liebte, umfasste er mit der ganzen Innigkeit seiner Seele; jeder Einzelne, der seinem Herzen nahe stand, gehörte ganz nothwendig zu seinem Glücke, das daher durch jeden Verlust wesentlich gestört wurde, und um so mehr, weil die ängstlichste Sorge um die von ihm am meisten Geliebten dadurch geweckt und vermehrt wurde. Sein sorgloses Gemüth hatte wol dem Gedanken, von den Seinigen auf immer getrennt zu werden, noch nie Raum gegeben; jetzt, bei den Verlusten des geliebten Meisters, des grei-

sen Freundes und des Jugendgenossen erfüllt er ihn mit Bangen und Sorgen. Die Wahl Rungenhagen's zum Nachfolger Zelters als Director der Sing-Akademie aber überzeugte ihn, dass äussere Verbindungen und begünstigte Verhältnisse einen ungleich höhern Werth in der Welt behaupten, als Fähigkeiten und wahres Verdienst. Er hatte in rastlosem Eifer durch die umfassendsten Studien sich zu einem der ersten Meister herangebildet, seine bevorzugte Stellung benutzte er nur, um für seine Wirksamkeit rascher Boden zu gewinnen, nimmer aber diese selbst sich zu erleichtern. Im gerechtesten Selbstbewusstsein fasst er zunächst den Entschluss: sich nicht um die Stellung in der Sing-Akademie zu bewerben, um so mehr, da diese ihn hinlänglich kannte und wusste, was von seiner Thätigkeit zu erwarten war. Allein die Vorstellungen seiner Freunde und wol auch die Aussicht auf eine gesegnete Wirksamkeit, die ihn zugleich dem Kreise seiner Familie erhielt, bewogen ihn zu der Bewerbung; mit welchem Erfolge, ist uns schon bekannt. Wie tief ihn die Wahl der Sing-Akademie, die nur von persönlichen, nicht auch von künstlerischen Rücksichten geleitet wurde, verletzte, das wird durch mehrere, ihm in jener Zeit näher stehende Freunde bestätigt. Seit der Entscheidung der Akademie trat ein Zug von Bitterkeit in seinem Wesen heraus, von dem früher keine Spur vorhanden war. Die Welt der Wirklichkeit begann seinen idealen Anschauungen sich feindlich gegenüber zu stellen, und über seine Individualität breitete sich jene stille Trauer, jene wehmüthige Klage über die allmälig verloren gehenden Ideale, die herbsüsse Sehnsucht nach Lösung des Conflicts, die von nun an durch alle seine Werke hindurchklingt, und durch welche sie wesentlich von denen der oben besprochenen Periode seines Schaffens sich unterscheiden. Diese sind noch der unmittelbare Ausdruck jener reichen ungetrübten Individualität, wie sie aus dem Vaterhause hervorgegangen ist. Sie ist nur reifer geworden und genährt mit den Eindrücken der Reisen und den künstlerischen Erfolgen in England und Schottland, vor allem aber an den reichen Kunstschätzen und der herrlichen Natur Italiens. Für die Gewalt dieser Eindrücke und den bedeutenden Einfluss, den sie auf seine Schöpfungen gewannen, fehlt es selbst nicht an äussern Zeug-

nissen. Sein Aufenthalt in Schottland erzeugt bei ihm die Ouvertüre zur „einsamen Insel“ [1], später „zu den Hebriden“ genannt, und die Idee zu einer „schottischen Symphonie“. Nur jene vermag er festzuhalten, in Italien weiter zu verfolgen und auch zu beenden, aber noch nicht in seinem Sinne: fertig zu machen. Von Paris noch schreibt er über sie: dass „der Mittelsatz im Forte — D-dur — noch sehr dumm ist, und die ganze sogenannte Durchführung noch mehr nach Contrapunkt, als nach Thran und Möven und Laberdan schmecke, was doch umgekehrt sein sollte“ [2]. Die „schottische Symphonie“ giebt er auf, weil er sich in der schönsten Jahreszeit Italiens nicht in die schottische Nebelstimmung zurückversetzen kann. Dagegen beschäftigte ihn eine italienische Symphonie [3] und einzelne Stellen aus Goethe's Gedicht: Lili's Park, das er in Rom studiert, und zwar namentlich: „die ganze Luft ist warm, ist blüthevoll“ erwecken in ihm die Idee zum Scherzo einer Symphonie [4]. Auch für Giorgione's Citherspielerin in Venedig componiert er etwas [5].

Das natürlichste Ergebniss dieser neuen Phase seiner Entwickelung sind, wie bereits erwähnt: die „Lieder ohne Worte“, deren Mendelssohn in dem Briefe vom 21. Januar 1831 aus Paris gedenkt. Dort nennt er sieben; doch nur sechs wurden als Op. 19. gedruckt. Wie gleichfalls schon angedeutet wurde, hat Mendelssohn diese neue Form nicht eigentlich gefunden, sondern nur unter dieser treffenden Bezeichnung zur höchsten Vollendung geführt. Der Prinz Louis Ferdinand von Preussen, der 1806 am 12. October in der unglücklichen Schlacht bei Saalfeld seinen Tod fand, wie sein Hof- und Hausmusiker Johann Ludwig Dussek (1760—1812), vor allem aber der grosse Claviervirtuos John Field (1782—1837) hatten schon der seligsten Gefühlsschwelgerei musikalischen Ausdruck gegeben; jene beiden mehr in den festern und

---

[1] Reisebriefe pag. 72.
[2] Ebend. pag. 312.
[3] Die 1833 beendete A-dur-Symphonie, Op. 90.
[4] Reisebriefe pag. 56.
[5] Briefe Bd. II. pag. 203.

wenig entsprechenden Formen der Sonate, dieser in der passenderen Form des zum Nocturne umgewandelten Rondo. Field pflegt die Rondoform ganz ihrer historischen Entwickelung gemäss. Ein bestimmter Liedsatz, in welchem die ganze Weichseligkeit, gepaart mit dem Adel und der Feinheit der Empfindung des Prinzen und seines ihm verwandten Kunstgenossen, zu einer Stimmung zusammengefasst ist, wird durch die wiederholte Entgegensetzung von Nebensätzen in immer neue Beleuchtung gebracht, so dass jene Stimmung zwar nicht so prägnant, wie im einfachen Liede, aber doch meist ebenso einheitlich entwickelt dargestellt erscheint. Doch blieb auch Field's Thätigkeit nur auf jene Weichseligkeit, auf jenes Dämmern der Phantasie und das sehnsüchtige Erzittern und Anschwellen der Seele beschränkt, das als künstlerisches Darstellungsobject nur untergeordnete Bedeutung hat. Mendelssohn erweitert nicht nur diesen engen Kreis, indem er die verschiedensten Stimmungen seines reichen Innern austönt, sondern er giebt jeder einzelnen zugleich weit entschiedener charakteristischen Ausdruck, und erhebt sie zu allgemeinerer Wahrheit und dadurch zu höherer künstlerischer Bedeutung. Er wird zugleich zu grösserer formeller Festigung gedrängt, und zwar vorwiegend auf die knappe Form des Liedes. Dass aber die meisten dieser Liedstimmungen vocal gar nicht, oder doch nicht mit so unmittelbarer Gewalt darzustellen waren, bedarf wohl kaum des Beweises. Das Instrumentale nur vermag höchste Ausführlichkeit und Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks zu erreichen. Zudem werden wir erkennen, wie das Wort unserm jungen Meister noch vielfach Fesseln anlegt. Es wird ihm auch noch schwer, in die fremde Dichter-Individualität sich einzuleben; er lässt sich durch sie zwar gern anregen, aber nicht eigentlich weiter befruchten. So war die Form des „Instrumentalliedes“ — des „Liedes ohne Worte“ — mit Nothwendigkeit geboten. In mehreren Liedern dieses ersten Heftes lehnt sich Mendelssohn an ganz bestimmte äussere Vorgänge an: das sechste bezeichnet er selbst als „Venetianisches Gondellied“, das dritte ist längst als „Jagdlied“ bekannt und auch ohne diese Bezeichnung selbstredend; das vierte weist schon durch die Einleitung, die jener aus dem Liederspiel bekannten,

und in einem Geburtstagsbriefe an die Mutter erwähnten, verwandt ist, darauf hin, dass es wieder der Ausdruck frommer Wünsche ist, welche er für die Seinigen im Herzen trägt. Noch klingt durch das „Gondellied" keine von den Liebes- und andern Geschichten [1]) hindurch, wie in den beiden später veröffentlichten (Heft II., Op. 30, No. 6 und Heft V., Op. 62, No. 5). Ueber dem, durch den eintönigen und einförmigen Ruderschlag erzeugten Begleitungsmotiv erhebt sich die süsse Gondoliera mit ihrer verlangenden, liebeheissen Stimmung. Es ist dieselbe glühende Sehnsucht, aus der Thomas Moore's Gedicht: „Wenn durch die Piazetta" stammt, welcher Mendelssohn auch in der Composition zu diesem Liede entsprechenden Ausdruck gab.

Auch in dem sogenannten „Jagdliede" gewinnt der äussere Vorgang, an welchem es anknüpft, ganz entscheidenden Antheil bei der künstlerischen Ausführung, allein nicht in der Weise der nur äusserlichen Tonmalerei, oder eines nur phantasiereichen Spiels mit Klangeffecten, die jenen äussern Vorgängen und Erscheinungen abgelauscht sind, und das wir bei den frühern Romantikern, namentlich bei Weber und den vorerwähnten kleinern Meistern, Dussek und Field, ja in gewissem Grade selbst bei Schubert noch finden. Mendelssohn ist nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich angeregt. Was in seiner Phantasie lebendig geworden ist das erfasst er auch zugleich mit der ganzen Innigkeit seines Herzens. Das erkannten wir schon an jenen beiden charakteristischen Ouverturen; doch erscheint in ihnen beides mehr neben einander gestellt. Namentlich in der Sommernachtstraum-Ouverture herrscht jenes phantastische Spiel vor; nur die Ritornelle verrathen den Antheil, den sein Herz dabei nimmt. In den „Liedern ohne Worte" erst ist beides: Phantasie und Herz, zu untrennbarer Einheit verschmolzen, so dass jene nichts erzeugt, was nicht auch in diesem reinsten Wiederklang und lauterste Nahrung findet, ebenso wie alles, was sein Herz bewegt, auch in seiner Phantasie Tonbilder erzeugt, die zur Entäusserung drängen. Diesen Prozess half namentlich die italienische Reise mit ihren mannichfaltigen und wun-

[1]) Briefe Bd. II. pag. 204.

derbaren Eindrücken vollenden, und das „Lied ohne Worte" war die erste Erscheinungsform und das erste Resultat desselben. Das Instrumentale überhaupt dient mehr der Phantasie, das Vocale mehr der Empfindung an sich, die Liedform aber ist die rechte Form für die lyrische Isolierung der Einzelempfindung geworden, und so war der unmittelbare, nicht an eine begriffliche Darstellung veräusserte Ausdruck durch Verschmelzung beider im Instrumentallied geboten. Von dem Adagio, mit dem es noch die meiste Verwandtschaft zeigt, ist es nicht nur durch die weit knappere Form, sondern auch durch den ungleich grössern und fort und fort sich erweiternden Kreis der Darstellungsobjecte geschieden. Das Adagio verbreitet sich, im Gegensatz zum Inhalt der übrigen Formen der Sonate und Simfonie, nur über gewisse Seiten und Züge des menschlichen Herzens, die es dann aber auch in möglichster Ausführlichkeit zu gestalten sucht. Das Instrumentallied umfasst, wie das Vocallied die ganze Stufenleiter der lyrischen Empfindungen, und gestattet zugleich, wie wir oben zeigten, der sie hervorrufenden Situation einen grössern Einfluss auf die Phantasie. So scheint über das erste Lied dieses Heftes das ganze Wolbehagen verbreitet, das Mendelssohn beim Eintritt in Italien empfindet; das Begleitungsmotiv umfächelt und umfängt uns, wie die milde Luft Italiens, von welcher er so oft mit Entzücken in seinen Briefen schreibt. Das folgende A-moll-Lied zeigt eine Steigerung dieser Empfindung in leidenschaftlicherer Erregtheit, die in dem Fismoll-Liede ihren Höhepunkt findet. Das „bunte Italien" gewinnt mit seinen mannichfachen Genüssen immer entscheidenderen Einfluss auf die Entfaltung seines Genius. Man muss, um dies klar einzusehen, diese „Lieder ohne Worte" mit den verwandten Tonstücken seiner frühern Periode vergleichen. Wie gross die Herrschaft auch immerhin ist, welche der Jüngling über die Form gewonnen hat, so ist er doch noch von den formellen Schranken beengt; nur in jenen, in denen die Lust am Schaffen, und die ganz besonders erregte Fantasie ein höheres Leben entzünden, erscheint die Form beseelt und durchgeistigt. In diesen Liedern, so fest und knapp sie auch gefügt sind, ist sie vollständig überwunden, so dass sie nirgends als solche sich geltend macht.

Seltsamer Weise gilt dies nicht in demselben Grade von den Liedern für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Als ein echter Jünger seiner Kunst genügt es ihm hier nicht nur eine Melodie zu erfinden, vielmehr strebt er in diese zugleich die Sprachaccente aufzunehmen, so dass durch die Liedmelodie zugleich der Text sinngemässe Declamation gewinnt: diese raubt seinen Melodien noch vorwiegend die Süsse und Schlagfertigkeit der Wirkung, und weil auch die Clavierbegleitung keine höhere Bedeutung erlangt, so werden sie weit weniger werthvoll, als die „Lieder ohne Worte". In den Vocalliedern macht sich viel mehr, als in jenen für Clavier, der Einfluss seiner Berliner Lehrer geltend. Auch Zelter und Berger suchten den musikalisch lyrischen Ausdruck mehr im formellen Anschluss an den Text zu erreichen, und Mendelssohn folgt diesem Zuge, natürlich nicht so einseitig, wie jene. Er eröffnete seine leichter entzündbare Phantasie, und sein rascher erregtes Innere fremden Einflüssen. Aber den Dichtern namentlich steht er in ganz anderer Weise gegenüber, als Schubert. Dieser gestattet der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Wirkung auf seine eigene, so dass sie hier neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt; er befruchtet seine eigene Innerlichkeit mit der fremden, um sie reicher und glänzender, doppelgestaltig und von doppeltem Gehalt dann in die Erscheinung treten zu lassen, und macht auf diese Weise ganz bestimmte Dichterindividualitäten, wie: Goethe, Ossian, Walter Scott, Wilhelm Müller und Heinrich Heine musikalisch lebendig. Mendelssohn dagegen gestattet der fremden Individualität selbst jenen directen wesentlichen Antheil, den bei ihm die äussere Welt gewinnt, nicht; er empfindet sie nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen, in die er jene hineinzieht, um sie ihr anzupassen; er setzt daher nur einzelne Lieder musikalisch um, nicht aber, wie Schubert und Schumann, bestimmte Dichterpersönlichkeiten. „Das erste Veilchen" (No. 2 aus Op. 19) gehört fast ganz noch der Berliner Anschauung an, und unterscheidet sich von den Liedern der frühern Periode nur durch ein sorgfältigeres Detail. Dagegen prangen namentlich das „Frühlingslied" und das „Reiselied" in dem hellern Schein der klangvollen Accente seiner Reife. In dem „Winterlied", vor allem aber in Heine's:

„Leise zieht durch mein Gemüth" klingt schon jener Ton hindurch, der den Meister populär in der edelsten Bedeutung des Wortes machte. Mehr phantasiereich als empfunden ist endlich Heine's: „Neue Liebe". Hier beschäftigt ihn mehr der romantische Spuk, als die eigentlich dichterische psychologisch bedeutsame Pointe. Es wird erst an den spätern Liedern nachgewiesen werden können, wie diese Anschauung und Auffassung des Vocalliedes mehr praktisch als eigentlich künstlerisch bedeutsam wurde.

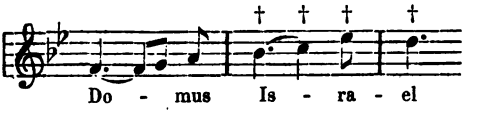
Weniger noch als diese Vocallieder erscheint Mendelssohn's Kirchenmusik dieser Periode seines Schaffens von der eigenthümlichen Richtung, welche seine Entwickelung nimmt, beeinflusst. Hier erweisen sich die Lehre und seine Vorbilder noch so wirksam, dass die eigene Individualität weniger hervortritt. Noch sind Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Haendel seine Muster. Sein religiöser Sinn war früh entwickelt worden. Das Bibelwort hat sein ganzes Leben hindurch für ihn stets eine grosse Anziehungskraft gehabt und eine bedeutende Gewalt auf ihn ausgeübt; auch Luther's Schriften las er gern. Dabei war, wie erwähnt, seine früheste Unterweisung im Contrapunkt auf die kirchliche Musik gerichtet. Eine ganze Reihe Kirchenstücke schrieb er bereits unter Zelters Leitung. An diesen schreibt er auch schon von Venedig aus (unterm 16. October 1830)[1]: „In Wien habe ich zwei kleine Kirchenmusiken fertig gemacht: einen Choral in drei Stücken für Chor und Orchester („O Haupt voll Blut und Wunden") und ein „Ave Maria" für achtstimmigen Chor a capella. Die Leute um mich herum waren so schrecklich liederlich und nichtsnutzig, dass mir geistlich zu Muthe wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen ausnahm." Vorher theilt er ihm mit, dass ihm vor seiner Abreise aus Wien ein Bekannter Luthers geistliche Lieder geschenkt hat, „und wie ich sie mir durchlas", fährt er dann fort, „sind sie mir mit neuer Kraft entgegengetreten, und ich denke viele davon diesen Winter zu componieren. So bin ich denn hier mit dem Choral „Aus tiefer Noth" für vier Singstimmen a capella beinahe ins Reine gekommen, und habe auch das Weih-

[1]) Reisebriefe pag. 34.

nachtslied: „Vom Himmel hoch“ schon im Kopfe; auch an die Lieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, ferner: „Wir glauben all' an einen Gott“, „Verleih' uns Frieden“, „Mitten wir im Leben sind“, und endlich „Ein' feste Burg“ will ich mich machen, doch denk' ich all' die letzten für Chor und Orchester zu componieren.“ An Fanny berichtet er von Rom aus (unterm 16. November 1830), dass er ihr zu ihrem Geburtstage den Psalm 115 für Chor und Orchester fertig gemacht habe[1]). Er musste ihn schon im Vaterhause begonnen haben, da er ihr schreibt: „Du kennst den Gesang schon.“ In der ganzen Anlage und Ausführung lehnt sich hier Mendelssohn mehr an Haendel an, dessen „Salomon“ er in Italien für eine Aufführung arrangierte, wie er überhaupt sich allmälig dem Styl dieses Meisters immer mehr zuneigte, als dem Bach's. Die fasslichere, schlagfertig eindringliche Weise des Ausdrucks Haendels entsprach seiner Individualität auch weit mehr, als die nach energischer Erschöpfung und Vertiefung ringende Bach's. Gleich der erste Chor des 115. Psalms ist mehr im Sinne der Psalmodie gehalten, die bei Bach nirgend angewendet wird; wol aber für die Haendel'schen Psalmen bestimmend ist. Wie dieser Meister, so verarbeitet auch Mendelssohn seine Motive vorwiegend nach harmonischem und nicht, wie Bach, nach melodischem Princip. Tenöre und Bässe setzen unisono mit dem Thema ein, erst als dann der Sopran es übernimmt, treten auch die übrigen Stimmen mit einem dreistimmigen Contrapunkt hinzu. Aehnlich erfolgt die weitere Verarbeitung dieses, wie des folgenden Thema's. Dabei fehlt es selbst nicht an directen Anklängen an Haendel. Fast noch entschiedener ausgeprägt ist der Einfluss dieses Meisters in dem folgenden Duett mit Chor zu erkennen. Während Bach auch in seinen Solosätzen immer den Text zu interpretieren sucht, um so die Stimmung, aus der er hervortreibt, zu vertiefen, ist Haendel vielmehr bemüht, dieser einen möglichst umfassenden, aber zündend wirkenden Ausdruck zu geben, und diesem Zuge schliesst sich auch Mendelssohn an. Die freudige Zuversicht auf die Hülfe des Herrn tönt er aus in dem beliebten Rhythmus des $^6/_8$-Tact,

[1]) Reisebriefe pag. 58.

den freien schallenden Intervallen der Tonleiter, unterstützt durch die klangvollste Harmonik, und als dann der Chor hinzutritt, wird er wiederum in jener freien Polyphonie eingeführt, der wir überall bei Haendel begegnen. Hier auch bereits machen sich einzelne melodische Schritte, wie folgende, der ältern Psalmodie entlehnte:



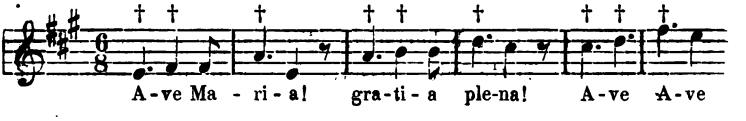
geltend, die schon im nächsten Arioso als Motiv wiederkehren:

und die bezeichnend für Mendelssohn's Styl geworden sind. Vollständig im Charakter der Psalmodie, also mehr declamierend als singend, ist der folgende achtstimmige a capella-Chor: *„Non mortui laudabunt te Domine“* gehalten. Die vom vierstimmigen Chor mit Orchesterbegleitung dann ausgeführte Wiederholung des ersten Verses: *„Non nobis Domine“* erfolgt mehr in der Weise der Chor-Arie Bach's. Nähere Verwandtschaft mit diesem Meister zeigen die Motive und der dadurch bedingte Grundton, welcher die ganze Verarbeitung beherrscht. Wie Bach erfasst auch Mendelssohn seine Texte mit grösserer Innigkeit als Haendel. Er ist eben so tief ergriffen und innerlich angeregt als jener; aber er verfolgt sie nicht mit derselben Emsigkeit, Sorgfalt und Energie, sondern er ist wie Haendel dann mehr bedacht, dieser Innerlichkeit treffenden Ausdruck zu geben.

Recht klar tritt dies auch in jenen drei, als Op. 23 gedruckten Kirchenmusiken für Chor heraus, die auch äusserlich mehr Verwandtschaft mit Bach zeigen. Das achtstimmige „Ave Maria“ ist nicht nur tief innerlich aufgefasst, sondern auch feiner detailliert ausgeführt, als der vorerwähnte Psalm. Der Componist wurde hier, wie er selbst erzählt (in dem Briefe aus Rom vom 30. November 1830) [1]), zunächst von einer mehr äussern Anschauung ge-

[1]) Reisebriefe pag. 66.

leitet. „Dass Mantius [1]) meine Lieder gern und viel singt, freut mich recht sehr. Grüsst und fragt ihn doch auch, warum er nicht sein Versprechen hält, und mir einmal schreibt? Ich habe ihm schon mehreremal geschrieben, nämlich Noten. In dem *„Ave Maria"* und in dem Choral: „Aus tiefer Noth" sind Stellen ausdrücklich für ihn gemacht, und er wird sie erquickend singen. Beim Ave, das ein Gruss an die Maria ist, singt nämlich ein Tenor (ich habe mir etwa einen Jünger dabei gedacht) dem Chor immer Alles vor und ganz allein. Da das Stück in A-dur ist, und bei den Worten: *„benedicta tu"* etwas in die Höhe geht, so mag er sein hohes A nur vorbereiten, — klingen wird es schon." Diese Weise des Vortrages ist bei den Wallfahrtsliedern überhaupt sehr gebräuchlich. Der Vorsänger singt eine Strophe vor, und die Wallfahrer singen sie ihm nach, oder stimmen nach und nach ein. Neben dieser mehr auf die äussere Wirkung gerichteten Sorgfalt macht sich aber auch weit mehr das Bestreben nach einer individuellen Auffassung und Vertiefung geltend. Wie sehr individuell Mendelssohn das Wallfahrtslied erfasste, zeigen die ersten Tacte schon, in denen jene vorerwähnte, echt Mendelssohn'sche melodische Phrase wieder als Motiv festgehalten erscheint:



Von besonders wunderbarer Wirkung ist das *„Sancta Maria"*. Hier hat Mendelssohn die Chöre geschieden. Bisher antwortet immer der Gesammtchor dem vorsingenden Tenor. Jetzt scheiden sich die vier Männerstimmen von den vier Frauenstimmen zu besondern Chören. Der Frauenchor übernimmt anfangs nur, echt jungfräulich gehalten, das *„Ora pro nobis"* und überlässt es dem Männerchor das Gebet weiter zu führen, bis auch er in jenes *„Ora"* mit einstimmt. Die sich hieraus thematisch entwickelnde weitere Behandlung des Gebets macht diesen ganzen Satz mit

[1]) Damals ein gefeierter Sänger der Königlichen Oper in Berlin; jetzt Professor des Gesanges daselbst.

seinem Bass continuo zu einem werthvollen, im Bach'schen Geist gehaltenen Tonsatz, um so mehr, als auch die erweiterte und verfeinerte Verarbeitung des ersten Satzes zum Schlusssatz in der Weise Bach's ausgeführt ist. Selten hat Mendelssohn mit seiner contrapunctischen Kunst solche Wirkung zu erzielen verstanden, wie gerade in diesem „*Ave Maria*".

Die Bearbeitung des Luther'schen Liedes: „Mitten wir im Leben sind" erinnert wieder mehr nur äusserlich an die lehrhafte, schrifterforschende Weise Bach's. Der achtstimmige Chor wird wieder in den vierstimmigen Frauen- und einen vierstimmigen Männerchor geschieden. Dieser singt in Choralweise:

Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen.
Wen seh'n wir, der Hülfe thu', dass wir Gnad' erlangen?

und der Frauenchor antwortet wieder in Choralweise:

Das bist du Herr alleine!

Dann fährt der Männerchor fort:

Uns reuet unsre Missethat,
Die dich Herr erzürnet hat;

und erst die Litanei:

Heiliger Herre Gott!
Heiliger starker Gott,
Heiliger barmherziger Heiland,
Du ewiger Gott!
Lass uns nicht versinken
In des bittern Todes Noth!
Kyrie eleison.

wird achtstimmig, am Schluss motivisch entwickelt ausgeführt.

In derselben Weise wird auch die zweite Strophe behandelt und die dritte erst vorwiegend choralmässig achtstimmig.

Ganz im Sinne Bach's, der Cantatenform nahe verwandt, ist die Behandlung des andern Liedes von Luther. „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir", für gemischten Chor. Die erste Strophe wird erst als einfacher Choral, mit lebendigern Mittelstimmen, dem a capella-Gesange entsprechend ausgeführt, in No. 2 dann als Fuge. Das Hauptthema ist die erste Melodiezeile; als Gegenthema und zum Contrapunkt werden auch die andern benutzt, so dass der ganze Choral in einen Satz der reichsten Polyphonie aufgelöst ist,

wie wir es nur bei Bach finden. Die folgende Tenorarie: „Bei Dir gilt nichts denn Gnad' und Gunst" ist wiederum mehr choral- als arienmässig gehalten; sie gehört mindestens jener Form der Arie an, welche direct aus dem Choral hervorgegangen ist. Noch entschiedener tritt dies hervor, wo sie vom Chor aufgenommen und vierstimmig weiter geführt wird. Nun folgt als vierte Nummer ein figurierter Choral, der Cantus firmus liegt im Sopran; die drei Unterstimmen figurieren mit zum Theil aus den frühern Choralbearbeitungen entlehnten Motiven. Eine einfache Choralbearbeitung, nur mit noch freiern Unterstimmen, als in der ersten, beschliesst das Ganze, das am Wenigsten von den bisher erwähnten Tonstücken das Gepräge der Mendelssohn'schen Individualität trägt. Es ist fast ausschliesslich durch Johann Sebastian Bach erzeugt, und zwar weit mehr durch dessen Formengrösse, die unserm Felix beschränkt genug durch Zelter zum Bewusstsein gekommen war, als durch Bach's Geist, an dem doch manches frühere und viele der spätern Werke emporwuchsen.

Vollständig erfüllt mit der Individualität Mendelssohn's als ihr directer Erguss, sind die „Drei Motetten für weibliche Stimmen", welche er für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom componierte. Ueber die Veranlassung zu diesen Motetten berichtet er wieder in den Reisebriefen [1]): „Kommt das Ave Maria, so geht es in die Kirche von Trinità de' Monti; da singen die französischen Nonnen, und es ist wunderlieblich. Ich werde, bei Gott, ganz tolerant, und höre schlechte Musik mit Erbauung an, aber was ist zu thun? Die Composition ist lächerlich; das Orgelspiel noch toller; aber nun ist's Dämmerung und die ganze kleine, bunte Kirche voll knieender Menschen, die von der untersinkenden Sonne beschienen werden, sobald die Thüre einmal aufgeht; die beiden singenden Nonnen haben die süssesten Stimmen von der Welt, ordentlich rührend zart; und namentlich wenn die eine mit ihrem sanften Tone das Responsorium singt, was man gewohnt ist von den Priestern so rauh und streng und einförmig zu hören, da wird Einem ganz wunderlich. Nun weiss man noch dazu, dass

[1]) Pag. 85.

man die Sängerinnen nicht zu sehen bekommen darf; — da habe ich denn einen sonderbaren Entschluss gefasst: ich componiere ihnen etwas für ihre Stimmen, die ich mir recht genau gemerkt habe, und schicke es ihnen zu, wozu mir mehrere Wege zu Gebote stehen. Singen werden sie es dann, das weiss ich, und das wird nun hübsch sein, wenn ich mein Stück von Leuten, die ich nie gesehen habe, anhören werde, und wenn sie es wieder dem barbaro Tedesco, den sie nicht kennen, vorsingen müssen. Ich freue mich sehr darauf; der Text ist lateinisch; ein Gebet an die Maria." Den Text, von welchem er hier spricht, scheint er wieder aufgegeben zu haben; wenigstens ist er unter den drei 1838 als Op. 39 gedruckten Motetten nicht, wenn er nicht etwa die dritte meint, auf welche diese ganze Stelle noch am meisten Bezug zu haben scheint. Diese nun sind der so treue Ausdruck seiner eigensten religiösen Empfindung, seiner Religionsanschauung, dass durch sie schon der Styl für seine kirchlichen Tonstücke entschieden bestimmt ist. Sein religiöses Empfinden ist so tief und ursprünglich, wie das eines Bach, aber es ist wie seine ganze Innerlichkeit nicht so reich und so mannichfaltig wie das des grössten protestantischen Tonmeisters. Bei jenem offenbart es sich in einer Staunen und Bewunderung zugleich erregenden Fülle von Formen, die immer künstlicher und doch in immer grösserer Freiheit sich entfalten und dadurch ihren Inhalt, immer mehr vertieft und erweitert, zu überzeugendem Ausdruck bringen. Mendelssohn's religiöses Empfinden ist wahr und innig, aber nicht reich und mannichfaltig, und so schliesst sich bald der Kreis seiner musikalischen Erscheinungsformen. Nicht nach Vertiefung und mannichfacher Darlegung des Inhalts, sondern nach erschöpfendem und rasch überzeugendem Ausdruck desselben ringt er, und in diesem Streben verwendet er von jetzt an die contrapunctischen kirchlichen Formen. Wenn auch in diesem Werke der Einfluss der beiden Meister protestantischer Kirchenmusik, Bach und Haendel, nicht zu verkennen ist, so erscheint er doch nicht mehr als ein Anlehnen an sie. Mendelssohn's Thematik ist eng verwandt mit der süssen Melodik seiner Lyrik und diese Verwandtschaft wird natürlich auch folgenschwer für die ganze Verarbei-

tung zur religiösen Form. Diese verliert die strenge Geschlossenheit und consequente Entwickelung, die sie bei Bach hat, zugleich aber auch jene Gewalt der Haendel'schen; sie wird weicher und wirkt mehr einschmeichelnd als überwältigend oder überzeugend.

Die erste der Motetten: *„Veni Domine"* wird ihrer äussern Form nach wenigstens von der ältern kirchlichen Anschauung beherrscht. Die drei Stimmen vereinigen sich im Einklange zu einer nach Art des alten Hymnus erfundenen Ausführung der Eingangsformel, unter Begleitung der Orgel in lang ausgehaltenen Accorden. Unmittelbar daran schliesst sich das: *„Veni Domine, et noli tardare"* in einem dreistimmigen, melodisch und rhythmisch belebten Chor, der in seinem weitern Verlauf dann wieder die uralte Form des Responsorien-Gesanges, äusserlich wenigstens, aufnimmt: einzelne Stimmen lösen sich mit einzelnen Phrasen los, und der Chor antwortet, oder stimmt nur mit einzelnen Worten ein, wie namentlich in dem vom Sopran intonierten *„Excita Domine"*, bei welchem die beiden Unterstimmen nur in die Worte: *„et veni"* einstimmen, bis zur Wiederholung.

Auch in der zweiten Motette: *„Laudate pueri"* macht sich eine ähnliche Anschauung geltend. Der erste dreistimmige Chor ist mehr polyphon entwickelt, das Thema aber ganz im Sinne der alten Psalmodie erfunden. Als sich dann bei dem: *„Sit nomen Domini benedictum"* die Stimmen in gewichtiger Homophonie vereinigen, übernimmt die Orgelbegleitung die nächstliegendste wirksamste Figuration, die sie zum Theil noch fortführt, wo das erste Motiv mit dieser mehr homophonen Darstellung vereinigt erscheint. Das *„Beati omnes"* ist zu einem Terzetto verarbeitet, dem der dreistimmige Chor in der Weise des antiphonischen Responsorien-Gesanges der alten Kirche entgegentritt. Bach hat diese Form der Wechselchöre häufig angewendet, aber meist so, dass sie sich gegenseitig ergänzen oder interpretieren. Namentlich begegnen wir bei ihm häufig einer Verarbeitung harmonischer Motive durch zwei Chöre oder Chormassen. Der eine Chor — oder auch zum Chor zusammengefasste Solostimmen, beginnen mit einem harmonischen Motiv und der zweite beantwortet es u. s. w.

In diesem Sinne setzt Mendelssohn Solostimmen und Chor einander nicht entgegen, sondern mehr in der Weise des Responsorien-Gesanges. Wie der Chor dem verkündenden Liturgen nur mit einigen Worten antwortet, so stimmt er in den Motetten in der Regel nur mit einzelnen Worten und Gesangsphrasen in den, den Liturgen vertretenden Gesang der Solostimmen ein, oder er singt und ahmt ihm auch längere und ausgeführtere Partien nach, ähnlich wie im vorerwähnten *„Ave Maria"*.

Die dritte Motette endlich: *„Surrexit pastor honoris"* ist ohnstreitig die beste, und sie entspricht zugleich der ursprünglichen Idee am meisten. Der erste Satz ist wieder ganz antiphonisch gehalten: der vierstimmige Chor wiederholt immer die vom Solo-Quartett choraliter ausgeführte Strophe. Die Anschauung von dem „treuen Hirten" giebt dem ganzen Satz den Charakter des Pastorale, der sich namentlich in der von der Orgel ausgeführten Begleitung und den Zwischenspielen ausspricht. Durch Vereinigung der Solostimmen mit dem Chor wird der Schluss mehrstimmig. Das anschliessende Duett zwischen zwei Sopranstimmen: *„Tulerunt Dominum meum"* ist jedenfalls einer der besten kirchlichen Tonsätze, die Mendelssohn geschrieben hat; namentlich ist in ihm der Styl, den wir schon spezieller zu charakterisieren versuchten, ganz bestimmt ausgesprochen. Dieser Satz scheint ganz und gar für die süssen Stimmen der beiden Nonnen gedacht zu sein; über ihm ruht zugleich das mystische Dämmerlicht der Kirche. Darauf intoniert die Alt-Solostimme das *„Surrexit spes mea!"* wieder im Ton des alten Choraliter-Gesanges und der Chor nimmt es dann in freudiger Erregung auf und führt es in hymnischer Breite zu Ende.

So tritt in diesen Motetten überall das Bestreben hervor, die alte traditionelle Anschauung mit dem Geist einer neuen Zeit zu versöhnen; jene mit diesem zu durchdringen und zu verschmelzen, um so einen neuen, und wie wir zugleich hinzusetzen wollen, den entsprechenden Styl für die Kirchenmusik unserer Zeit zu gewinnen. Treten auch beide, jener ältere und der neuere, hier noch mehr erkennbar neben einander, als dass sie mit einander verschmolzen werden, so ist doch der gegenseitige Einfluss nicht

zu übersehen. In einzelnen vorerwähnten Werken dieser Gattung lehnt Mendelssohn sich ganz entschieden an Vorbilder an und ahmt deren kirchliche Formen nach; in andern, wie auch in dem Gebet für Chor und Orchester: „Verleih uns Frieden“ schreibt er nur religiöse, noch nicht eigentlich kirchliche Musik. Diese sind Ausdruck einer frommen Stimmung, bei der aber das Individuum nicht vollständig sich gebeugt hat unter die starke Hand Gottes; bei welchen der Geist Gottes noch nicht vollständig das subjective Empfinden gebändigt und durchdrungen hat. Indem dann der Meister sich den ältern Formen unterordnet, ohne sie nachzuahmen, gewinnen diese neues Leben und die religiöse Empfindung erlangt durch sie eine höhere, als nur persönliche Wahrheit. Die Erinnerung an diese ältern kirchlichen Formen schwindet zwar allmälig wieder aus den Werken der spätern Periode, allein nicht der directe Einfluss derselben, der eben die neue entsprechendere Form erzeugte, so dass Mendelssohn für seine Zeit wenigstens auch die rechten Formen für die protestantische Kirchenmusik fand.

Von den hervorragenden Werken dieser Periode bleiben nur noch die Ouvertüre: „Die Hebriden“, das „G-moll-Concert“ und das „H-moll-Capriccio“ zu erwähnen. „Die erste Walpurgisnacht“, welche gleichfalls in dieser Zeit vollendet wurde, besprechen wir mit den Werken jener Periode, in welcher sie eine durchgreifende Umarbeitung und die Gestalt erhielt, in der sie veröffentlicht wurde.

Die „Hebriden-Ouvertüre“ steht vollständig auf dem Boden der beiden früher besprochenen Ouvertüren, so dass wir, um Wiederholungen zu vermeiden, hier nicht spezieller eingehen werden. Einen weitern Commentar von dem, was den Meister bei diesem Werke erfüllte, erhalten wir durch die speziellere Bezeichnung mit „Fingals-Höhle“. Wie das duftige Mährchen des britischen Dichters die „Sommernachtstraum-Ouvertüre“ oder das klassische Gedicht Goethe's die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ in seiner Fantasie erzeugen, so erweckt in ihm die „Fingals-Höhle“ die ganze verklungene Herrlichkeit der Zeit des „Königs von Morven“, „Comals Erzeugten“, zu einem echt Ossianischen Gebilde. Das unheimliche Dunkel der Höhle erhellt sich ihm;

diese bevölkert sich mit Nebelbildern, die immer klarer hervortreten und zu jenen Heldengestalten werden, die in kriegerischen Spielen und verheerenden Kämpfen ihres Lebens Zweck und Ziel sahen. Jägerhorn und Kriegstrompete erschallen; Loda's Gespenst erscheint und auch Shilric und Vinvela träumen noch einmal den süssen Traum ihrer Liebe, bis die Nebel dann Formen und Gestalten wieder dichter umziehen und schliesslich alles in Nacht und Schweigen zurück versinkt. Es wäre wieder nur ein thöricht Beginnen diesen ganzen Vorgang in seinen Einzelheiten in der Ouvertüre nachweisen zu wollen; wer den Zusammenhang der künstlerischen Gestaltung mit dem erzeugenden Object nicht findet, dem ist er auch nimmer zu beweisen.

Einen Höhepunkt der künstlerischen Production Mendelssohn's nach anderer Richtung bezeichnen endlich jene beiden oben erwähnten Werke: das G-moll-Concert und das H-moll-Capriccio.

Das Concert überhaupt ist eine, nach seiner Idee und der mehr äussern Anordnung ganz bestimmt ausgeprägte, allein nach der individuellen Ausführung äusserst freie und mannichfaltig gestaltete Form. Allgemein ist bei ihm die Sonatenform, auf drei Sätze: Allegro, Adagio und Rondo beschränkt, vorherrschend, und diese Sätze werden meist mehr contrastierend gehalten, weil die ursprüngliche Idee des Concerts aus der des Contrastes zumeist hervorgeht. Ein Instrument, das Solo-Instrument (beim Doppel-Concert zwei, beim Tripel-Concert drei u. s. w.) treten aus der übrigen Masse der mitwirkenden Instrumente hervor und suchen sich diesen gegenüber durch Entfaltung virtuoser Künste, die beim Orchester sonst ausgeschlossen sind, grössere Geltung zu verschaffen. Am meisten entspricht es der Idee des Concert, falls es im Wettstreit mit dem Orchester geschieht: wenn dies, oder einzelne Instrumente dem Solo-Instrument die Entfaltung seiner individuellen Vorzüge streitig zu machen suchen, so dass diese durch den erreichten Sieg nur noch glänzender hervortreten. Hiermit ist zugleich angedeutet, dass die Individualität des Tondichters in dieser Form treuern Ausdruck findet, als in jeder andern. Auch Mendelssohn's ganze Individualität spricht sich in beiden

erwähnten Werken, denn auch das H-moll-Capriccio ist wenigstens der Idee nach ein Concertstück, so bestimmt aus, dass wir die, in den vorher besprochenen Werken vereinzelten Züge seiner Innerlichkeit hier in ihrer ursprünglichen Grundform vereinigt finden. Ausser seiner Individualität als Componist tritt er uns hier zugleich als ausübender Künstler entgegen; es liegt zu nahe, dass dieser in Werken, welche ganz speziell für sein öffentliches Auftreten als Klavier-Virtuos geschaffen sind, ganz bedeutsam in den Vordergrund tritt; natürlich nur so weit als es die künstlerische Idee zulässt, welche ja auch der Virtuos Mendelssohn nie verläugnet, sondern immer selbstbewusst verfolgt. Schon die äussere Anordnung zeigt uns wieder den mehr nach treffendem, als nach vertieftem Ausdruck ringenden Meister, dessen Phantasie eine grosse Fülle von prächtigen Bildern erzeugt, die aber unter sich grössere Verwandtschaft haben, als für eine contrastierende Entgegensetzung derselben im Sinne der grossen Orchesterformen wünschenswerth ist. Daher erfasst und erfüllt er die Form des Concerts mehr im Grossen und Ganzen; er stellt sie nicht in ihren einzelnen, selbstständiger ausgeführten Sätzen dar, sondern verschmilzt diese untereinander, innerlich und äusserlich. Der Allegrosatz leitet direct in das Andante hinüber, und dies wird wieder durch ein langes leidenschaftliches Ritornell mit dem Schlusssatz verbunden. Bemerkenswerth ist, dass der Mittelsatz nicht, wie bei den andern Meistern, vorwiegend ein Adagio, sondern ein „Lied ohne Worte" ist. Das Adagio ist ein zum Hymnus erweitertes Lied, und daher die rechte Form für das lyrische Empfinden eines Beethoven. Diejenige Richtung, welche die lyrische Empfindung in ihrer subjectivsten Isolierung fasste, machte aus dem Adagio ganz consequent ein „Lied ohne Worte". Das in Rede stehende des „G-moll-Concerts" unterscheidet sich von den übrigen nur durch eine grössere Ausführlichkeit im Ausdruck des ursprünglichen Inhalts, die selbst bis zu einer schwärmerischen Gefühlsschwelgerei gesteigert ist. Das ursprüngliche Thema wird mit dem duftigsten und süssesten Figurenwerk umspielt, und in wunderlieblich klingende Figuration aufgelösst, nicht um ihm neue Seiten abzugewinnen oder es zu vertiefen, sondern nur um es in

immer glänzenderem Schmuck virtuoser Kunst zu zeigen. Tritt somit in diesem Satz die ganze weiche Innigkeit und Süsse von Mendelssohn's Individualität in den Vordergrund, so lebt in den andern, zu beiden Seiten angesetzten Sätzen die ganze Grazie und der edle Schwung derselben als fassbarer Inhalt. In beiden Sätzen erkennen wir zugleich wieder jene selige Schaffensfreude, welche seine frühesten Werke belebte, hier nur viel selbstbewusster und nach höhern Zielen strebend. Namentlich der erste Satz zeigt uns den jungen Meister der Composition wie des Klavierspiels im siegreichsten Kampfe mit den Orchestermassen. Der, vom Orchester mit gewichtigen Accorden beschwert, ausgeführten Tonleiter setzt er die im kecksten Uebermuth und im vollsten Bewusstsein seiner Ueberlegenheit kräftig, aber leicht in Octaven hingeworfene entgegen, er spielt förmlich mit ihr, sie bald mit vollen Accorden ausstattend, bald mit luftigem und lustigem Figurenwerk unterbrechend, und dies tolle Spiel wächst durch den ganzen ersten Theil dieses Satzes, bis im zweiten Motiv, einem der einfachsten und schönsten, die der Meister je geschrieben hat, eine weichere und ernstere Stimmung Raum gewinnt. In den tollen Spuk, der dann wieder zwischen dem Solisten und dem Orchester sich entwickelt, klingt schon jenes feurig, jugendlich stürmende Thema hindurch, das im letzten Satz verarbeitet ist. In der Phantasie des Componisten sind ferner die neckischen Geister der Luft heimisch geworden, und so sind sie auch hier nicht auszuschliessen; an dem Passagenwerk, namentlich des Mittel- und Schlusssatzes dieses Allegro haben sie gewiss grossen Antheil. Auch in das Ritornell, mit welchem Andante und Schlussallegro verbunden sind, klingt etwas Sommernachtstraum hinein, und im Schlusssatz tobt der lustigste Reigen dieser lieblichsten Gebilde der deutschen, und im Besonderen der Mendelssohn'schen Fantasie. Aber auch hier versäumt er nicht, den Antheil, den sein Herz daran nimmt, bestimmt anzudeuten; mitten durch das tolle Treiben erklingt vernehmlich auch das „Lied ohne Worte" des zweiten Satzes hindurch.

Ganz ebenso ist das H-moll-Capriccio ein treuer Ausdruck der gesammten Individualität des jungen Meisters; nur tritt hier

jenes phantastische Element noch schärfer hervor, als die ursprüngliche Idee der Form. Er nennt es daher auch „Capriccio", als eine Form, deren äussere Anordnung selbst wenig Beschränkung auferlegt. Man könnte es als ein „Concert" betrachten, dem der erste Satz mangelt, das gleich mit dem Adagio — hier „Lied ohne Worte" beginnt. Im Uebrigen entspricht der in ihm herrschende Geist wieder ganz unserer Anschauungsweise, so dass wir nicht nöthig haben, spezieller darauf einzugehen.

So bezeichnen diese beiden Werke entschieden den Höhepunkt seiner bisherigen Entwickelung, die nach den einzelnen Zügen derselben wiederum in dem ersten Hefte „Lied ohne Worte" und in den Motetten für weibliche Stimmen gipfelt. Wie in seinem äussern Leben jetzt ein Wendepunkt eintritt, so auch in seiner Entwickelung. Er gewinnt allmälig eine neue Wirksamkeit; dem Ernst und der Herbheit des Lebens bleibt er nicht mehr so entrückt, wie bisher; der reine Gottesfriede, der bisher auf seiner Seele lag, wird getrübt und verdüstert, und giebt auch seinen Werken eine andere Richtung. „Ich gehe einsamer von hier fort", schreibt er aus Berlin an den Prediger Bauer in Belzig (unterm 6. April 1833 [1]), „als ich kam", und am Schlusse eines Briefes an den Prediger Julius Schubring in Dessau von Coblenz (vom 6. September 1833 [2]): „Das ist nun unrecht, dass ich Dir so einen halb trockenen und ganz ernsthaften Brief schreibe; aber die letztverflossene Zeit war so, und da bin ich's auch mehr geworden."

---

[1]) Briefe von Mendelssohn aus den Jahren 1830—1847 Bd. II. pag. 3.
[2]) Ebend. pag. 7.

Fünftes Kapitel.

Die ersten Jahre der praktischen Wirksamkeit. Düsseldorf.

Schon von Paris aus hatte Mendelssohn dem Vater Mittheilungen über die Pläne in Bezug auf seine fernere Wirksamkeit gemacht. Wir gaben den Anfang der hierauf bezüglichen Stelle des Briefes schon im ersten Kapitel [1]). Nachdem er den Vater auf seine bisher erreichten Erfolge hingewiesen, fährt er fort: „Aber auch die andere Absicht, dass ich mir ein Land aussuchen soll, wo ich leben möge, ist mir, wenigstens im Allgemeinen, gelungen. Das Land ist Deutschland; darüber bin ich jetzt in mir ganz sicher geworden. Die Stadt aber wüsste ich nicht zu sagen, denn die wichtigste, zu der es mich aus so vielen Gründen hinzieht, kenne ich noch nicht in dieser Beziehung, — ich meine Berlin. Ich muss also erst bei meiner Rückkunft prüfen, ob ich da werde bleiben und stehen können, wie ich mir es denke und wünsche, nachdem ich alles andere gesehen und genossen habe.“ Während der Zeit nun, in welcher die Wahlangelegenheit der Sing-Akademie noch schwebte, vom November 1832 bis Januar 1833 veranstaltete er in Berlin im Concertsaal des Schauspielhauses drei Abonnementsconcerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds, in denen er von seinen Compositionen „das G-moll-Concert“ „die Reformationssimfonie“ „die Sommernachtstraum-Ouvertüre“ „das H-moll-Capriccio“ „Meeresstille und glückliche

[1]) Pag. 8.

Fahrt" „die Hebriden-Ouvertüre" und die „Walpurgisnacht" aufführte. Die Anordnung der Concerte war die, wie im Gewandhause in Leipzig.

Wie erwähnt, fand er indess in Berlin den gewünschten Wirkungskreis nicht.

Wie tief Mendelssohn von dieser Angelegenheit berührt wurde, geht aus mehreren Briefen unzweideutig hervor: „Man empfindet es doppelt dankbar, wenn solche Zeiten, wie mein letztes halbes Jahr, vorüber sind", schreibt er an den Prediger Bauer in Belzig (am 4. März 1833), „es schmeckt so wie das Ausgehn nach einer Krankheit, und am Ende ist's ja wirklich eine Krankheit, und zwar die schlimmste: diese Ungewissheit, diese Zweifel und Unstätigkeit. Nun bin ich aber davon curirt, und wenn Du an mich denkst, so denke Dir wieder einen lustigen Musikanten, der mancherlei macht, noch viel mehr machen will und Alles machen möchte." Ja aus einem Briefe vom 6. April 1833 erfahren wir, dass er in dieser Zeit sogar irre an dem Fortschritt in seinen Arbeiten geworden ist; er bezeichnet sie zugleich als die bitterste, die er sich denken könne und je erlebt hat.

Das Jahr 1833 brachte ihm indess noch den erwünschten Wirkungskreis. In dem oben erwähnten Briefe aus Paris berichtet er zugleich an den Vater, dass man ihn zu dem Rheinischen Musikfeste, falls es zu Stande kommen sollte, habe rufen wollen. Erst im folgenden Jahre wurde diese Aussicht erfüllt; Mendelssohn dirigierte das in Düsseldorf stattfindende Rheinische Musikfest und wurde in Folge dessen dort auf vorläufig drei Jahre als städtischer Musik-Director engagiert.

Das erwähnte Musikfest fiel in die Zeit der Saison in London, in welcher Mendelssohn wiederum mehrfach am öffentlichen Musikleben derselben sich betheiligte, so dass er sich genöthigt sah, die Reise dorthin zweimal zu unternehmen.

Bereits am 25. April traf er in London ein und componierte in zwei Tagen mit Moscheles vereint die „Variationen über den Zigeunermarsch" aus „Preziosa" für zwei Claviere, die später für vier Hände arrangiert wurden. Am 13. Mai führte er im philharmonischen Concert seine A-dur-Symphonie (die italienische)

auf, die er in Berlin vollendet hatte, und nachdem er noch am 15. Mai in Morris Concert mitgewirkt hatte, reiste er nach Düsseldorf zum Musikfest, dessen Leitung man ihm übertragen hatte. Von seinen Compositionen wurde nur jene Ouvertüre in C-dur, welche er für die Doberaner Bademusik 1824 componierte, aufgeführt. Die bedeutendsten Werke des Programms waren ausserdem: Haendel's „Israel in Aegypten", Beethoven's grosse „Leonoren-Ouvertüre" in *C*, und die „Pastoral-Symphonie"; eine „Oster-Cantate" von Wolf, eine Cantate: „die Macht der Töne" von Winter und endlich das Concertstück von Weber, das Mendelssohn spielte.

Am 8. Juni schon war Mendelssohn wieder in London und zwar in Begleitung seines Vaters, der hier ernstlich an einer Verletzung des Schienbeins erkrankte. Namentlich dadurch wurde Mendelssohn veranlasst, seinen Aufenthalt in London bis zum 25. August auszudehnen. Noch in einem Briefe vom 6. September 1833 an den Prediger Schubring in Dessau von Coblenz aus [1]) gedenkt Mendelssohn dieser Erkrankung: „Schreibe mir ein Paar Worte nach Berlin, ich muss nämlich übermorgen von hier auf 3 oder 4 Tage dorthin reisen, um meinen Vater, der mit mir in England war, und dort gefährlich krank wurde, zu begleiten. Er ist, Gott sei Dank, ganz wieder hergestellt, aber ich habe so viel Angst in der ganzen Zeit ausgestanden, dass ich Alles thun will, was ich kann, um ihn sicher wieder zu Haus zu wissen. Dann muss ich sogleich wieder umkehren und nach Düsseldorf. Du weisst wohl schon, dass ich dort das Musikfest dirigiert und mich bei der Gelegenheit für zwei oder drei Jahre fixiert habe, um die Kirchenmusik und die Singvereine und auch wahrscheinlich ein neues Theater, was da gegründet wird, zu dirigieren, eigentlich aber, um recht ruhig und für mich componieren zu können."

Schon in den ersten Wochen seines Düsseldorfer Aufenthalts hatte Mendelssohn die sprudelnde Laune einer behaglichen Stimmung wiedergewonnen. Nicht nur der Ort an sich mit seiner herrlichen Umgebung, sondern namentlich auch der zahlreiche

[1]) Briefe Bd. II. pag. 5.

Kreis längst erworbener Freunde, die er hier versammelt fand, wirkte auf ihn in der wohlthuendsten Weise. Ausser Immermann, in jener Zeit Landgerichtsrath in Düsseldorf, fand er ja auch die Maler, mit denen er in Italien im fröhlichsten und anregendsten freundschaftlichen Verkehr gestanden hatte, wie Wilhelm Schadow, der als Director, Bendemann, Lessing u. A., welche als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie thätig waren. Direct bedeutungsvoll wurde dies erneute Zusammentreffen dadurch, dass er wieder emsiger als früher sein bedeutendes Talent zum Zeichnen cultivierte. Er unterwarf sich unter der Leitung des Malers Schirmer, der als Professor der Landschaftsmalerei in Düsseldorf wirkte, noch eingehenden Studien und malte eine Menge ganz gelungener Aquarellen. Unter andern zeichnete er dem mehrmals erwähnten Londoner Freunde Klingemann, von dessen Liedern er auch mehrere componierte, ein Album mit 30 Zeichnungen, gleichfalls Illustrationen zu diesen Liedern. Auch der freundschaftliche Verkehr mit Moscheles erzeugte mehrere Bilder, welche einzelne Erlebnisse beider darstellten, oder in humoristischer Weise Bezug nahmen auf die Verdienste, die Moscheles sich um die Kunst oder speciell um Mendelssohn erworben hat. Endlich sollen auch einzelne der sinnigen Titelblätter seiner veröffentlichten Compositionen von ihm selbst gezeichnet sein.

Seine öffentliche Stellung in Düsseldorf war so angenehm, wie er sie nur wünschen konnte. Sie bot ihm einen Wirkungskreis zu erfolgreichster und wenig beschränkter Thätigkeit und brachte ihn zugleich in Beziehungen, die seine Wirksamkeit weit über die engen Grenzen Düsseldorfs ausdehnten. Als städtischer Musikdirector hatte er die wöchentlichen Uebungen des Gesangvereins, die Winterconcerte und die Messen in der katholischen Kirche zu leiten; ferner übernahm er, wenn auch nur für kurze Zeit, die Direction der Opern in dem neu errichteten Theater.

Die Musikzustände in Düsseldorf waren bisher wenig geordnet. Mendelssohn schildert sie in mehreren Briefen mit viel Humor. „Neulich kam ich", schreibt er in dem Briefe vom 7. April 1834 an Fanny [1]), „nach Hause; da standen auf dem

[1]) Briefe Bd. II. pag. 36.

Schreibtisch zwei Stühle, der Ofenschirm lag unter dem Clavier, im Bette lagen ein Paar Stiefeln und Kamm und Bürste etc. (Bendemann und Jordan hatten mir das als Visitenkarte hinterlassen). So sah es, oder sieht es aber genau im Düsseldorfer Musikwesen aus, und ehe da Ordnung wieder hinein kommt, kostet's Hitze." Nach einigen Monaten (15. Juli) konnte er schon an Schubring in Dessau schreiben [1]): „Unser Musikwesen hier geht langsam, aber es geht doch. — Wir haben in diesem Sommer in der Kirche eine Messe von Bach, ein „Ave Maria" und „Verleih uns Frieden" aufgeführt, und geben nächsten Monat Haendel's „Te Deum" (Dettinger). Natürlich bleibt Viel zu wünschen übrig, aber man hört die Sachen doch, und es macht auch nach und nach die Ausführung und die Ausführenden besser." —

Mit dem grössten Eifer begann er zunächst an der Hebung der kirchlichen Musik, welche augenscheinlich am meisten darniederlag, zu arbeiten. Bei dem Bericht über seine „erste Messe" an seine Schwester Rebekka [2]), erzählt er auch jenen ergötzlichen Zwischenfall, der ein zu beredtes Zeugniss giebt über die Liebenswürdigkeit und Lauterkeit seines Charakters, als dass wir ihn hier übergehen könnten. Er hatte den „Kirchmess-Musikanten" auch einen feierlichen Marsch für die Prozession componiert, und an die Beschreibung von der Ausführung desselben knüpft er nun die Erzählung jenes Erlebnisses: „Es soll nämlich für die Musik, welche bisher dabei [3]) aufgeführt wurde, gar kein passendes Beiwort existiren. Ein Kaplan kam, und klagte mir seine Noth, der Bürgermeister sagte, sein Vorgänger sei evangelisch gewesen, der habe sich's gefallen lassen, aber er wolle selbst in der Prozession mitgehen, nun müsse auch die Musik besser sein. Ein ganz alter, verdriesslicher Musikant mit einem schäbigen Rock, welcher bisher den Takt dazu geschlagen hatte, wurde vorgeladen, erschien, und als sie ihm auf den Pelz fuhren, sagte er, er werde und wolle keine bessere Musik machen; wollten wir es besser haben, so

[1]) Briefe II. pag. 44.
[2]) Ebend. pag. 10.
[3]) Bei der Prozession.

möchten wir es einem Andern geben. Er wisse wol, dass man jetzt viel Ansprüche mache; es solle jetzt Alles schön klingen, — das sei zu seiner Zeit nicht gewesen, und er mache es noch eben so gut, wie damals. Da wurde es mir wahrhaftig schwer, ihm die Sache abzunehmen, wie wol es die Andern gewiss besser machen werden; aber ich dachte mir so, wenn ich in funfzig Jahren einmal auf ein Rathhaus gerufen würde, und möchte so sprechen, und ein Gelbschnabel schnautzte mich an, und mein Rock wäre so schäbig, und ich wüsste eben auch gar nicht, warum Alles besser klingen sollte, — und da wurde mir schlecht zu Muthe!"

Unter den Musikalien, welche er vorfand, war „keine einzige erträglich ernsthafte Messe; nichts von ältern Italienern, lauter moderner Spektakel" [1]); daher bekommt er Lust, seine Domainen zu bereisen und gute Musik zu suchen. Er fährt nach Elberfeld, wo er die Improperien von Palestrina, die Misereres von Allegri und Bai sowie Partitur und Stimmen zum „Alexanderfest" findet. In Bonn, wohin er sich dann wandte, war die Ausbeute schon reicher. Ausser sechs Messen von Palestrina entlieh er von der Universitäts-Bibliothek noch Messen und Psalmen von Leo, Lotti, Pergolese u. A. Zwei Motetten von Orlandus Lassus, die ihm als die besten altitalienischen Stücke erschienen, welche er überhaupt kannte, fand er in Cöln, bis wohin er diese Reise ausdehnte. Bei seinem rastlosen Eifer konnte er sich bald der besten Erfolge erfreuen. Schon am 20. Juli 1834 schreibt er an J. Fürst in Berlin [2]): „Wenn Sie in einer Kirchenmusik einmal den Bass des Chors ansehen, so lacht Ihnen das Herz im Leibe, weil da ein guter Maler neben dem andern steht und brüllen alle wie nichts Gutes. Heut früh noch haben wir so recht hübsche Musik in der Kirche gemacht, wo Alles Theil nahm."

Auch eine grössere Musikaufführung mit dem Gesangverein fällt in die erste Zeit seines Aufenthalts in Düsseldorf, und sie erhält noch eine ganz besondere Bedeutung durch die besondere Veranlassung wie Ausführung. Bei seiner Rückkehr von jenem

---

[1]) Briefe II. pag. 10.
[2]) Ebend. pag. 46.

oben erwähnten Ausfluge fand Mendelssohn die Stadt im festlichsten Schmuck, weil der Kronprinz [1]) erwartet wurde. „Ich kam hier", erzählt er [2]), „mit meinem grossen Paquet an, aber kein Mensch wollte davon hören; nichts als der Kronprinz und wieder der Kronprinz. Der kam nun glücklich am Sonntag Abend durch die Ehrenpforten, während der Illumination, unter Glockenläuten, bei Kanonenschüssen, mit einer Eskorte der Bürgergarde, zwischen Soldatenreihen und Militairmusik, im Jägerhof an." Zum Diner, welches der Kronprinz am folgenden Tage gab, war auch Mendelssohn geladen und wurde ganz besonders ausgezeichnet.

Ueber die erwähnte Aufführung berichten wir mit Mendelssohn's eignen Worten [3]): „Das Fest, welches ihm (dem Kronprinzen) gegeben wurde, und zu dem ich, neben Benutzung einiger alten, durch Verse zu verbindenden Transparente, den „Israel in Egypten" mit lebenden Bildern vorgeschlagen hatte, will ich Dir beschreiben: — Es war im grossen Saale der Akademie, wo eine Bühne aufgeschlagen war. Davor stand in zwei Halbkreisen der Doppelchor um meinen englischen Flügel (etwa 90 Singende im Ganzen) und dann kamen die Sitze für 400 Zuschauer. R*** machte im mittelalterlichen Costüm den Erklärer des Ganzen, und hatte auf recht geschickte Weise in Jamben die disparaten Gegenstände zu vereinigen gewusst. Er zeigte drei Transparente: erstens die Melancholie nach Dürer; dazu wurde in sehr weiter Entfernung von Männerstimmen eine Motette von Lotti gesungen. Dann den Raphael, dem im Traum die Maria erscheint; dazu das: „*O sanctissima*" — (ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weinen macht). Drittens den heiligen Hieronymus in seinem Zelte, mit einem Liede von Weber: „Hör uns Wahrheit". Das war der erste Theil. Nun kam der eigentliche Kern. Wir fingen: „Israel in Egypten" unten an; Du kennst wohl das erste Recitativ, und wie der Chor sich so nach und nach erhebt; erst die Alte allein, dann immer mehr Stimmen dazu bis zu der stärksten Stelle mit

---

[1]) Nachmals König Friedrich Wilhelm IV.

[2]) Briefe II. pag. 12.

[3]) Ebend. pag. 13.

den einzelnen Accorden, „sie schrien, schrien in ihrer harten Knechtschaft“ (in G-moll); da ging der Vorhang auf, und war das erste Bild: „die Kinder Israel in Knechtschaft“, von Bendemann gezeichnet und gestellt; voran der Moses, ganz versunken und apathisch vor sich hinsehend, neben ihm ein Alter, der unter der Last seines Balkens eben zusammensinkt, während sein Sohn sich bemüht ihn ihm abzunehmen; einige schöne aufgehobene Arme im Hintergrunde, voran noch ein Paar weinende Kinder, das Ganze recht zusammengedrängt, wie Haufen Flüchtlinge; — das blieb nun stehen bis zum Schluss des ersten Chors, wo dann in demselben Moment der Chor in C-moll endigte, und der Vorhang vor demselben Bilde sich schloss. Einen schönern Effect, als den, habe ich selten gesehen. — Nun sang der Chor die Plagen, Hagel, Finsterniss, Erstgeburt, ohne Bild, aber beim Chor „Aber mit seinem Volke zog er hindurch gleich wie ein Hirt“ ging der Vorhang wieder auf; da schritt Moses mit aufgehobenem Stabe voran, und hinter ihm in lustigster Verwirrung alle dieselben Figuren, die im ersten Bilde getrauert hatten; alle vorschreitend, alle mit Gold und silbernen Geräthen beladen; namentlich war ein junges Mädchen hübsch, die mit ihrem Wanderstabe eben aus der Coulisse kam, und über die Bühne schreiten wollte (auch von Bendemann). Dann kamen wieder ohne Bild, die Chöre „Aber die Fluthen“, „Er gebot es, die Tiefe deckte sie“, „Deine Rechte o Herr“ und dann das Recitativ „Und Mirjam die Prophetin“, an dessen Schluss der Solo-Sopran eintritt. Vor dem Eintritt ging das letzte Bild auf. Mirjam mit der Handpauke lobsingend, andere Mädchen mit Harfen und Zithern, hinten vier Männer mit Posaunen nach allen Richtungen hingestellt; dazu wurde hinter der Scene das Sopransolo gesungen, als ginge es vom Bilde aus, und wo der Chor forte eintritt, waren auf der Bühne wirkliche Posaunen und Trompeten und Pauken aufgestellt, die fuhren hinein wie ein Donnerwetter. Haendel hat es offenbar darauf eingerichtet, denn er lässt sie nach dem Eintreten pausieren, bis sie am Ende zum C-dur, wo die Instrumente wieder kommen, wieder aufgehen, und so beschlossen wir den Theil. Dies letzte Bild war von Hübner und gefiel mir sehr. — Die Wirkung des Ganzen

war unbeschreiblich schön. Wäre Prätension drin gewesen, so möchte viel dagegen zu sagen sein, aber es hatte etwas Gesellschaftliches, nichts Oeffentliches an sich, und so glaube ich kaum, dass sich ein gleich schönes Fest wieder erfinden lässt."

Weniger günstig als auf diesen Gebieten der Kirchen- und der Concertmusik waren seine Erfolge bei der Oper, obgleich er auch hier mit demselben redlichen Eifer wirkte, und schliesslich fühlte er sich veranlasst, seine Stellung zum Theater ganz aufzugeben. Immermann — seinem bürgerlichen Berufe nach Landgerichtsrath — war 1827 nach Düsseldorf versetzt worden. Zu jener Zeit hatte sich namentlich durch die dortige Malerschule, die in ihrer vollsten Blüte stand, veranlasst ein reges künstlerisches Leben entfaltet. Der Director der Akademie Schadow, die Professoren Lessing, Bendemann, Hübner, Schirmer, Schrödter; neben ihnen der Dichter v. Uechtritz, der Kunstphilosoph Schnaase, erweckten ein gesellschaftliches Leben, das Immermann in seinen Memorabilien mit glänzenden Farben ausmalt. Die Düsseldorfer stellten allmälig höhere Anforderungen an die Derossische Schauspielergesellschaft, und schon Anfang der dreissiger Jahre begann Immermanns direkte Mitwirkung bei der Vorbereitung und Inscrenierung einzelner Vorstellungen. Im Sommer 1832 wurde das Theater umgebaut und im Winter stiftete er bereits den Theaterverein „der das Organ bei der Bühne sein, den Director und die Truppe in Schule und Regel nehmen sollte. Als Mendelssohn nach Düsseldorf kam, schloss er sich dem Unternehmen an. Mendelssohn war nicht eigentlich Musikdirector am Theater, sondern er hatte nur mit Immermann gemeinschaftlich die sogenannten Mustervorstellungen zu leiten, deren jährlich sechs bis acht sein sollten [1]). Die erste derselben — Don Juan — verlief schon unter bedenklichen Störungen. Die Vorstellung war als Mustervorstellung bezeichnet worden, was ein Theil des Publikums anmaassend fand, und da auch die Preise erhöht waren, so entstand ein ärgerlicher Skandal bei dieser ersten Aufführung. Mendelssohn schreibt darüber seinem Vater (unterm 28. December 1833) von Bonn

[1]) Briefe II. pag. 21.

aus [1]): „Es ist doch ein lebendiges Volk in Düsseldorf! Die Don Juan Geschichte hat mich bei alle dem amüsirt, obwohl sie wild genug war und Immermann ein heftiges Fieber vor Aerger bekommen hat. — Nachdem der grand scandale angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezogen worden war — nachdem sie das erste Duett des zweiten Acts durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln und Brüllen gehört worden zu sein, nachdem sie dem Regisseur die Zeitung auf's Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr piquirt weggegangen war, und der Vorhang zum vierten Mal fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen, oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde, — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute lebhafter, kurz wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter, und durch. Nachher wurden Alle herausgerufen, keiner kam, und Immermann und ich conferirten im Pulverdampf des Feuerregens, zwischen den schwarzen Teufeln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder; — zugleich kam eine Deputation von mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten, wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen; — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte, — Immermann fuhr Alles um sich her an; — mit solcher Grazie verliessen wir beide das Schlachtfeld. — Den folgenden Tag stand an den Ecken: wegen eingetretener Hindernisse u. s. w., und wo man auf der Strasse ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber; der Urheber verantwortete sich, — behauptete, er habe trotz alles dessen einen grossen Genuss gehabt, für den er mir und dem Personal dankbar sei, — nannte sich, und da er Regierungs-Secretair ist, so liess ihn der Präsident kommen, rüffelte ihn schrecklich, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich rüffelte; — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihren Chefs ebenso, der ganze

[1]) Briefe II. pag. 17.

Verein zur Beförderung der Tonkunst erliess ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt, — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen wieder stattfände, würde sich's sogleich auflösen, — ich liess mir eine Ermächtigung vom Ausschuss geben, die Vorstellung zu beendigen, für den Fall, dass gelärmt würde; vorigen Montag sollte es eigentlich wiederholt werden, — den Morgen hiess es allgemein, der Regisseur sollte ausgetrommelt werden wegen seiner neulichen Piquirtheit; nun kriegte Immermann das Fieber und ich versichere, dass ich mit sehr unangenehmen Gefühlen in's Orchester zum Anfang hinunterging, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung endigen wollte. Aber gleich wie ich an's Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der musste mir dreimal gebracht werden, unter einem Teufelsspektakel, dann wurde es mäuschenstille, alle einzelnen Nummern erhielten ihren Applaus, kurz das Publikum war nun ebenso artig wie vorher ungeberdig. Ich wollte, Ihr hättet die Vorstellung gesehen; einzelne Sachen, bin ich überzeugt, können nicht schöner gehen als an dem Abend; das Quartett z. B. und der Geist im letzten Finale, fast der ganze Leporello, waren wirklich prächtig, und ich hatte grosse Freude daran. — Besonders ist mir's lieb, dass die Sänger, die, wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtschlagen lassen und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe."

Schon bei der nächsten Probe zu „Egmont" gaben ihm die Musiker wieder hinlänglich Grund zum Aerger. „Eben komme ich aus der Egmontprobe", schreibt er unterm 16. Januar 1834 [1]), „wo ich zum ersten Male in meinem Leben eine Partitur entzwei geschlagen habe, vor Aerger über die dummen Musici, die ich mit dem $^6/_8$ Tact förmlich füttere, und die doch immer noch mehr Lutschbeutel brauchen; — dazu prügeln sie sich gern im Orchester; — das dürfen sie nun aber bei mir nicht, und so muss zuweilen eine furiose Scene aufgeführt werden. — Beim „glücklich

[1]) Briefe II. pag. 24.

allein ist die Seele, die liebt" habe ich also zum ersten Male eine Partitur entzwei geschlagen, und darauf spielten sie gleich mit mehr Ausdruck." Bezeichnend für Mendelssohn's damalige Anschauung ist sein Urtheil über die Egmont-Musik, das er in dem vorerwähnten Briefe abgiebt. „Die Musik hat mir zwar insofern viel Freude gemacht, als ich einmal wieder etwas von Beethoven zum ersten Male hörte; aber eigentlich gefallen hat sie mir nicht, und nur zwei Stellen: der C-dur-Marsch und der $^6/_8$ Tact, wo Klärchen ihn sucht, sind mir so recht zu Herzen geschrieben."

An der Aufführung von Cherubini's „Wasserträger" erfreute er sich herzlich, um so mehr, da es ihm viel Mühe gemacht hatte, die Oper gründlich einzustudieren. Er schreibt darüber seinem Vater, unterm 28. März 1834 [1]): „Das Ganze ging so nervös, gespannt, zitternd durcheinander, dass schon bei dem zweiten Musikstück die ganze Düsseldorfer Opposition in's Feuer gerieth, und klatschte und rief und weinte durcheinander. Einen bessern Wasserträger als meinen Günther habe ich nie gesehn — das war alles so liebenswürdig und natürlich, und ein bischen ordinair dabei, damit die noblesse nicht gar zu fabelhaft würde. Er wurde ungeheuer fetirt und zweimal herausgerufen; das verdarb ihn für's zweite Mal, wo er dann gleich zu viel auftrug und zu sicher schien; aber das erste Mal hättet Ihr ihn sehen sollen! Das war mein vergnügtester Theaterabend seit langer Zeit, denn ich nahm an der Vorstellung Theil wie ein Zuschauer, lachte und klatschte mit und schrie Bravos hinauf, dirigirte dabei munter fort; die Chöre im zweiten Act klangen wie aus der Pistole geschossen. Im Zwischenakt war die ganze Bühne voll Menschen, die sich freuten und den Sängern gratulierten, und sogar das Orchester klappte bis auf einige Placker, wo ich sie, trotz alles Ermahnens und Drohens, während der Vorstellung nicht dazu bringen konnte, die Augen von der Bühne weg und auf die Noten zu richten. Sonntag musste es wiederholt werden und ging nicht halb so schön; aber ich habe mein Vergnügen das erste Mal weg

[1]) Briefe II. pag. 31.

gehabt, obwohl das Haus beim zweiten Male vollgepfropft war, und der Effect ebenso.“ —

Trotzdem vermochte er diesem ganzen Gebiet seiner Wirksamkeit kein rechtes Interesse abzugewinnen. „Neulich“, schreibt er in dem vorerwähnten Briefe weiter, „ist die erste Theaterconferenz gewesen; das Ding wird sehr vernünftig angefangen und kann gut werden; doch halte ich mich ein wenig ausser dem Schusse, weil ich trotz des Vergnügens, das mir die Oper neulich z. B. gemacht hat, mich mit dem eigentlichen Theaterwesen, den Schauspieler-Geschichten, dem fortwährenden Effectsuchen und machen, nicht befreunden kann und weil mich's auch von meinem eigentlichen Zweck, den ich in D. habe, für mich zu arbeiten, zu weit entfernt. — Ich bekomme nur die obere Aufsicht über die musikalischen Geschäfte, Zusammensetzung des Orchesters, Engagements der Sänger, habe monatlich etwa eine Oper zu dirigieren (und auch das soll ganz von mir abhängen), mein dreimonatlicher Urlaub bleibt mir natürlich und mit einem Wort, ich will beim hiesigen Theater ganz unabhängig und nur als Freund der Sache stehen, nicht dabei angestellt sein. — Eben deshalb habe ich auch auf das Gehalt verzichtet, für welches sie nun einen zweiten Dirigenten anstellen müssen, der die Hauptsache zu thun hat.“

Allein diese, durchaus unabhängige Stellung zum Theater wurde ihm selbst lästig, weshalb er sie, wie erwähnt, aufgab. Hierüber schreibt er an seine Mutter unterm 4. November 1834 [1]), in dem Briefe, welchen wir schon früher erwähnten: „Solch Hinversetzen nach Hause that mir doppelt wohl in den letzten Wochen, wo ich über Düsseldorf und Kunsttreiben, und Aufschwung am Rhein, und neues Streben dermassen wetterte und schimpfte, wie selten. Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen, und mir ging es schlimmer als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Tact; — da kamen unzufriedene Choristen, die man anfahren, ungeschickte Sänger,

[1]) Briefe II. pag. 57.

die man einstudieren, schäbige Musikanten, die man engagieren musste und wenn es so den Tag fortgegangen war, und ich mir dann sagen musste, das sei nun Alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloss ich mich, machte einen salto mortale, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch. Freilich war es eine fatale Aufgabe, dies unserm Theaterselbstherrscher, alias Bühnenmufti, beizubringen, und der kneift die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich kauen, aber ich hielt dem Verwaltungsrath eine kurze sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, an denen mir mehr läge, als am Düsseldorfer Stadttheater, so viel mir auch etc.; kurz sie liessen mich heraus mit der Bedingung, dass ich von Zeit zu Zeit dirigieren solle, und das versprach ich, und das werde ich auch halten."

Ausführlicher berichtet er über die ganze Angelegenheit an seine Schwester in dem Briefe vom 23. November 1834 [1]): „Gleich als ich wieder kam [2]), wehte mich die Intendantenluft an. Im Statut steht: die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musik-Director. Der Intendant wollte nun, ich sollte Musik-Intendant sein, er Schauspiel-Intendant, und nun sollten wir sehen, wer dem andern den Rang abliefe — darüber gab es gleich Skandal. Ich wollte nichts als dirigieren und einstudieren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe, in denen ich meinen Styl sehr zusammennehmen musste, um keine Spitze unerwidert zu lassen und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten. — Wir verständigten uns darauf und zankten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagieren, und weil ich das nicht wollte. Darauf musste ich das Orchester engagieren, d. h. für jedes Mitglied zwei Contracte ausfertigen, mich über einen Thaler Monatsgage vorher bis auf's Blut streiten; — dann gingen sie weg — dann kamen sie wieder, unterschrieben

---

[1]) Briefe II. pag. 63.

[2]) Er hatte eine Reise durch einen Theil Deutschlands gemacht, um neue Mitglieder für das Theater zu engagieren.

doch; — dann wollten sie wieder nicht am zweiten Platz sitzen, dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagieren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines andern Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Director einzulegen — dann liess ich drei Kerls Probe spielen, die geigten so unter aller Würde, dass ich keinen von ihnen annehmen konnte; dann waren sie demüthig und gingen still betrübt fort und hatten ihr Brod verloren; dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte; — unter 30 Leuten war ein einziger, der kurz sagte: „ich bin zufrieden" und seine Contracte unterschrieb; alle andern handelten und makelten erst eine Stunde, bis sie mir glaubten, dass ich prix fixe hätte; mir fiel Vaters Spruch „Fordern und Bieten machen den Kauf" den ganzen Tag ein — aber es waren vier Tage, die jämmerlichsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann des Morgens an und sah das Wesen und entsetzte sich. Inzwischen studierte Rietz [1]) Morgen und Abend den Templer ein; — der Chor betrank sich und ich musste mit Autorität reden; — dann rebellierten sie gegen den Regisseur, und ich musste sie anschreien wie ein Hausknecht; dann wurde die Beutler heiser und ich bekam Angst für sie (eine mir neue Art von Angst, eine der eklichsten); dann führte ich Cherubini's „Requiem" in der Kirche auf; zugleich kam das erste Concert — kurz ich fasste meinen Entschluss, drei Wochen nach Wieder-Eröffnung des Theaters meinen Intendantenthron zu verlassen, den ich denn auch Gott sei Dank ausgeführt habe." Doch zog er sich, seinem gegebenen Versprechen gemäss, noch nicht ganz von dem Theater zurück; er dirigierte noch zwei Aufführungen des „Oberon".

Mendelssohn's Vater missbilligte diesen Schritt ganz entschieden. Ihm lag, wie es in dem von den Herausgebern der Mendelssohn-Briefe veröffentlichten Bruchstück eines Briefes heisst, „die dramatische Carriere seines Felix sehr am Herzen". Für

[1]) Julius Rietz, gegenwärtig Hof-Kapellmeister in Dresden; ihm war in jener Zeit auf Mendelssohn's Wunsch die Leitung der Oper übertragen worden.

ihn war es durchaus noch nicht erwiesen, dass dessen Abneigung gegen das Theater in seinem Charakter und Talent begründet sein sollte; er glaubt annehmen zu dürfen, dass bei thätigern Nachforschungen und billigern Anforderungen auch ein entsprechenderer Operntext zu finden war. Durchaus tadelnswerth fand er aber die Art, wie Mendelssohn die Düsseldorfer Theater-Angelegenheit in der letzten Zeit auffasste und schliesslich löste [1]); dieser dagegen war jedenfalls sehr erfreut, aus so unliebsamen Verhältnissen heraus zu sein. Das geht aus dem Briefe an Klingemann vom 16. December 1834 [2]) hervor, in welchem er schreibt, „dass es ihm wohl und vergnügt geht"; dass er „also fleissig ist und mancherlei arbeitet". Die Beschäftigung mit Jean Paul war ihm jedenfalls anziehender, als die mit dem Theater.

Kurze Zeit darauf, beim Beginn des folgenden Jahres schon, eröffneten sich ihm die Aussichten auf einen erweiterten Wirkungskreis, wie er ihn nur wünschen konnte. In Leipzig hatten namentlich die bei Breitkopf und Haertel in jener Zeit bereits veröffentlichten drei erwähnten „charakteristischen Ouvertüren" ihm einen grossen Kreis von Verehrern erworben; die erwähnte Verlagshandlung hatte sich schon bereit erklärt, das Verlagsrecht seiner ferner zu veröffentlichenden Werke zu erwerben, und so war es ganz naturgemäss, dass der Wunsch rege wurde: ihn an der Spitze der grossen Musik-Institute Leipzigs: des Gewandhaus-Concertes und der Sing-Akademie zu sehen. Herr Advocat Conrad Schleinitz, der jener Zeit als geschmackvoller und gebildeter Tenorsänger selbstthätig sich am öffentlichen Musikleben Leipzigs betheiligte, übernahm die Vermittelung, indem er an Mendelssohn schrieb und ihm die Uebernahme der Direction jener Institute antrug. Dieser antwortete, unterm 26. Januar 1835, zustimmend, wenn auch nur bedingungsweise: Wie gern er auch einem Rufe folgen würde, der ihm die Mittel an die Hand gäbe, die Musik auf dem Wege weiter zu führen, den er für den rechten hält, so möchte er doch keinem Andern durch diese Erklärung zu

---

[1]) Vergleiche Briefe II. pag. 66. Anmerkung.

[2]) Briefe II. pag. 70.

nahe treten, noch weniger eine Stelle bekleiden, von der er einen Vorgänger verdrängt wüsste. Erstlich hält er's für unrecht, und dann geschieht auch wol der Musik durch solchen Streit immer nur Schaden. — „Ehe ich", heisst es in dem Briefe weiter, „also auf Ihre Frage bestimmt antworten kann, müsste ich Sie bitten, mir einige Zweifel zu lösen, nämlich: von wem würde eine solche Anstellung wie Sie sie beschreiben, ausgehn? mit wem würde ich zu thun haben, mit einer Gesellschaft, oder Einzelnen, oder einer Behörde? und würde ich durch meine Zusage einem andern Musiker zu nahe treten? Dies letztere bitte ich Sie, mir ganz aufrichtig zu beantworten und sich dabei an meine Stelle zu versetzen, indem ich, wie gesagt, niemals direct oder indirect Jemand von seinem Platze zu drängen wünsche." Nachdem Mendelssohn über diesen Punkt namentlich durch Herrn Stadtrath Porsche, wie durch die Vorsteherschaft des Concerts beruhigt war und auch einige kleine Differenzen in Bezug auf seine pecuniäre Stellung beseitigt waren, nahm er sie an, und schon im September bezeichnete ihn die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung bei einer Anzeige der Hebriden-Ouvertüre als den „Unsern".

Dass die zweijährige Thätigkeit Mendelssohn's in Düsseldorf nicht mit jenem Erfolge gekrönt war, den er redlich angestrebt und den das Comité erwartet hatte, lag namentlich an den von uns geschilderten Verhältnissen und den daraus erwachsenen Misshelligkeiten. Zudem ist die Stadt auch nicht gross genug, um, selbst bei dem regsten Interesse, Unternehmungen von so weit greifender Bedeutung zu tragen und zu halten. Jedenfalls aber gebührt unserm Meister das Verdienst, das öffentliche Musikleben Düsseldorfs auf eine, der grossen künstlerischen Bedeutung, welche die Stadt durch die Kunst-Akademie gewonnen hat, entsprechende Höhe gehoben zu haben.

Auch auf die umliegenden Städte erstreckte sich seine Wirksamkeit. Er erzählt selbst in seinen Briefen, dass er in Bonn, Elberfeld, Cöln u. a. Städten concertierte, und überall gewinnt er nicht nur enthusiastische Verehrer, sondern „er führte damit die Musik zugleich in der Richtung weiter, welche er für die rechte hielt". Er ertheilt keinen Unterricht, aber er giebt gern Rath

und Unterweisung in Bezug auf das Studium, wenn er darum angegangen wird; er versäumt keine Gelegenheit, den Dilettantinnen ihren „Herz und Genossen" zu verleiden, und freut sich, als ihm das in einem Falle ein ganzes Stück feines Tuch eintrug [1]).

Besonders einflussreich wurde seine Wirksamkeit weiterhin für die rheinischen Musikfeste, denen er neuen Glanz verlieh. Dem, welches 1834 in Aachen stattfand, wohnte er nur als Hörer bei. Es gewährte ihm zugleich die Freude, mit seinen Pariser Freunden, Ferdinand Hiller [2]), welcher Haendel's „Debora" übersetzt und für diese Aufführung eingerichtet hatte, und Fr. Chopin mehrere Tage zu verleben. Nach dem Feste begleiteten ihn beide nach Düsseldorf; woselbst sie wieder einen Tag unter Musicieren und Diskutieren verbrachten; den folgenden Tag gab ihnen Mendelssohn wiederum das Geleit bis Köln, wo sie sich erst trennten, und er glaubt: „dass sie alle Drei von einander lernten". [3])

Das erwähnte Musikfest gewann noch dadurch besondere Bedeutung, dass „die Frommen im Lande" eine Entheiligung des Pfingstfestes, an welchem bekanntlich diese niederrheinischen Musikfeste stattfinden, darin sahen, und ein Verbot erwirkt hatten. Erst fünf Tage vor der Feier erfolgte die Aufhebung desselben durch Cabinetsordre. Das Fest, welches nächstes Jahr in Köln wiederum zu Pfingsten abgehalten wurde, leitete wieder Mendelssohn. Den Mittelpunkt der Aufführungen bildete Haendel's Oratorium: „Salomon", dessen Bearbeitung für eine Concert-Aufführung ihn schon in Italien beschäftigte. Er hatte namentlich, da er nicht, wie einst Haendel, die Aufführung von der Orgel aus leiten konnte, die Orgelstimme sorgfältig ausgeschrieben, und das Werk machte in dieser Bearbeitung einen grossartigen Eindruck. Auch die übrigen Nummern des Festprogramms: Beethoven's Fest-Ouvertüre in C und seine Symphonie in F, wie Reichard's Morgengesang

---

[1]) Briefe II. pag. 33.

[2]) Gegenwärtig städtischer Kapellmeister und Leiter des Conservatoriums in Köln.

[3]) Briefe II. pag. 41.

und die Hymne von Cherubini, wurden unter grossem Beifall aufgeführt, so dass es erklärlich ist, wenn das Fest-Comité auch in den folgenden Jahren Mendelssohn die Leitung übertrug.

Für die künstlerische Entwickelung Mendelssohn's konnte der Aufenthalt und diese gesammte Thätigkeit am Rhein nicht ohne folgenreiche Bedeutung bleiben.

Zunächst war hier Alles dazu angethan, die trüben Erfahrungen des vorangegangenen Jahres vergessen zu machen, die Erinnerung daran zu verwischen; und wenn er auch, wie bereits erwähnt wurde, nie jene harmlose Freude seiner Jugend wiedergewann, so stellte sich doch bald die Lust zum Schaffen und Wirken wie zu dem damit verbundenen Lebensgenuss wieder ein. Nur das ist im Stande, ihm den Aufenthalt am Rhein zu verleiden, dass er von fatalen Exemplaren umgeben ist, Predigern, die jede Freude sich und Andern versalzen, trocknen prosaischen Hofmeistern, die ein Concert für Sünde, einen Spaziergang für zerstreuend und verderblich, ein Theater aber für den Schwefelpfuhl, und den ganzen Frühling mit Baumblüthen und schönem Wetter für ein Moderloch ausgeben. „Du wirst ja von der Elberfelder Art gehört haben", schreibt er an Schubring. „Aber es nimmt sich in der Nähe noch schlimmer aus, und kann Einem ordentlich peinlich machen." [1]) Sonst gefällt ihm das Leben in Düsseldorf von Tag zu Tag besser, nicht nur des regen Verkehrs mit bedeutenden Leuten, den es bot, sondern auch seines ganzen äussern Zuschnitts wegen. „Aber heut ist Kirmess", schreibt er an J. Fürst in Berlin [2]), „das heisst, ganz Düsseldorf trinkt Wein. Nicht als ob's das nicht jeden andern Tag auch thäte, aber es geht spazieren dabei. Nicht als ob's das nicht jeden andern Tag thäte, aber es wird getanzt (in der grässlichen Hitze) und gejubelt und sich betrunken, und wilde Thiere gezeigt und Puppenspiel, und Waffeln auf offener Strasse gebacken. Sie wissen ja, was Kirmess heisst. Als neugieriger Zuschauer muss ich auch noch spät Abends hin, jetzt aber erst mich etwas in den Rhein stürzen mit vielen Malern."

---

[1]) Briefe II. pag. 43.

[2]) Ebend. pag. 47.

Selbst die Unannehmlichkeiten, welche ihm in seiner Stellung erwuchsen, ertrug er würdig, wie wir bereits zeigten, mit dem alten Humor, und als er diese dann ganz los ist, da „geht es ihm wohl und vergnügt".[1])

Dass ferner gerade die Vielseitigkeit der Beschäftigung, zu welcher ihn seine Düsseldorfer Stellung veranlasste, seine gesammte Entwickelung ausserordentlich fördern half, ist unschwer einzusehen. Hier namentlich bildet er sein eminentes Directionstalent, wie seine Fähigkeit, auch die weniger bedeutenden Kräfte zu künstlerischen Leistungen heranzubilden, womit er Leipzigs Musikleben zu ungeahnter Blüte brachte, bis zur Meisterschaft aus.

Wie er ferner die günstige Stellung zu seinem Orchester auch sich direct nutzbar zu machen verstand, das erfahren wir unter anderem aus dem Briefe vom 4. August 1834[2]). „Ich hatte", heisst es darin, „die Correcturbogen meines Es-Dur-Rondo's von Leipzig bekommen, und weil ich's nicht gern hätte drucken lassen ohne es wenigstens einmal mit dem Orchester versucht zu haben, so lud ich mir sämmtliche hiesige Musikanten in den Musiksaal zusammen, und probierte es mit ihnen. Da ich sie nun nicht bezahlen konnte, denn das hätten sie übel genommen, so gab ich ihnen ein Souper mit Kalbsbraten und Butterbrod, und machte sie betrunken, wie sie nur wünschen konnten. Das war aber das Vergnügen nicht, sondern meine Ouvertüre zur „Melusine", die ich zum ersten Male spielen liess, und die mir sehr gut gefiel. Ich weiss bei so manchen Stücken vom ersten Tacte an, dass sie gut klingen werden und Zug haben, und so war's auch damit, sobald sich die Clarinette im ersten Tacte hinauf wälzte. Es ging schlecht, und doch hatte ich mehr Freude daran als von mancher vollkommenen Aufführung und kam Abends mit einem so frohen Gefühl nach Hause, wie seit langer Zeit nicht." Wir wiesen schon mehrmals darauf hin, wie fördernd solche Aufführungen für das künstlerische Schaffen werden. Wol kaum würde Mendelssohn ohne sie so grosse Bedeutung gewonnen und so durchgreifende Erfolge erreicht haben.

---

[1]) Briefe II. pag. 70.

[2]) Ebend. pag. 50.

Einen nicht gering zu schätzenden Vortheil seiner Stellung in Düsseldorf sah Mendelssohn auch darin: dass sie ihn in seiner selbstschöpferischen Thätigkeit wenig beschränkte. Wie ausgebreitet auch der Kreis seiner praktischen Wirksamkeit wurde, so sah er doch nicht hierin, sondern im Schaffen von Kunstwerken, welche der Nation zur Freude und zum Ruhm gereichen, seines Lebens Zweck und Ziel. Daher wurde auch die Gewährung eines Urlaubs für ihn eine Hauptbedingung bei Annahme seiner Stellungen. Düsseldorf gewährte ihm einen viertel-, Leipzig sogar einen halbjährlichen Urlaub.

Von den Werken Mendelssohn's aus dieser ganzen Periode haben wir zunächst die zu erwähnen, welche er bereits auf seiner italienischen Reise begonnen hatte, aber erst in Berlin vollendete. Es sind die, in den Reisebriefen mehrmals erwähnte „italienische Simfonie" (in A-dur, erst nach seinem Tode als Op. 90 veröffentlicht) und die „schottische Sonate" (in Fis-moll, als: Fantasie für Pianoforte Op. 28 gedruckt). Beide Werke bezeichnen die eigenthümliche Stellung, welche Mendelssohn's Musik der ältern gegenüber einnimmt, wiederum so sehr, dass wir gern etwas bei ihnen verweilen. Obwol weder an sich, noch auch innerhalb der Entwickelung unsers Meisters irgendwie bedeutsam, zeigen sie doch die alte wie die neue Form der Musik-Entwickelung in einem ganz besondern Licht.

Dass die Fantasie ursprünglich als schottische Sonate intendiert war, ist uns bekannt und zeigt auch die Form. Sie besteht aus drei Sätzen, einem Andante, einem Allegro und einem Presto als Schlusssatz, und wenn es auch der ursprünglichen Idee der Sonate angemessener wäre, das Andante zum Mittelsatz zu nehmen, so ist doch auch diese Anordnung ihr nicht geradezu widersprechend, weil auch so noch der Contrast in der Bewegung der einzelnen Sätze genügend heraustritt; dies aber und nicht die Zahl oder eine vorgeschriebene Anordnung der Sätze begründet die Idee, aus welcher die Form der Sonate hervorgeht. Nicht diese Zusammenstellung, sondern die spezielle Ausführung der einzelnen Sätze, lässt das ganze Werk als Fantasie und nicht als Sonate erscheinen. Wir erkannten es als das Wesentlichste des

Instrumental-Styls, wie er sich in Sonate und Simfonie darstellt, dass jene Wirkung durch den Contrast, welche die Entgegensetzung von langsamen und bewegten Sätzen im grossen Ganzen bedingt, auch in den einzelnen verbundenen Sätzen, natürlich in anderer Weise, erzielt wird. So entsteht der eigentliche Sonaten-, auch Allegrosatz genannt, welcher nach allgemein künstlerischen Gesetzen dreitheilig construiert ist. Im ersten Theil tritt ein, nur seinem Charakter nach scharf vom Hauptsatz geschiedener Nebensatz jenem als Gegensatz gegenüber, damit aus dieser Entgegensetzung sich eine einheitliche Stimmung erzeugt; diese erfährt dann im zweiten Theil, dem sogenannten Durchführungssatz, eine nähere Erläuterung und hierdurch wird die Wiederholung des ersten Theils vorbereitet, in welchem aber wenigstens harmonisch die Ausgleichung des Gegensatzes erfolgt. Wie im Menuett oder Scherzo diese Entgegensetzung das Trio erzeugt, im Adagio das Maggiore und Minore, und im Rondo die verschiedenen Nebensätze, das ist hier nicht weiter zu erörtern. Dass Mendelssohn dieser Idee der Form nur dort sich unterordnet, wo ihn die blosse Lust am Schaffen leitet, konnten wir gleichfalls schon andeuten. Ueberall, wo er unter der Herrschaft einer besondern Idee arbeitet, wo er die Sonate oder Simfonie mit einem bestimmten, individuellen Gehalt zu erfüllen bemüht ist, verliert er mit der ursprünglichen Idee auch die ursprüngliche Form. Den drei grossen Meistern des Instrumental-Styls war diese die herrschende; durch sie formten und gestalteten sie ihre besondere Anschauung, und auch Schumann unterwarf sich ihr in seinen bedeutendsten Werken. Bei Mendelssohn wird die individuelle Anschauung der Form stärker, und so nähert sich auch die Sonate und Simfonie bei ihm mehr jenen Formen, die er so recht eigentlich schuf: dem „Lied ohne Worte“ und dem „Capriccio.“

Da wo er, wie in seinen Ouvertüren, an ganz bestimmte Darstellungsobjekte anknüpft, erzeugen diese auch ganz fest gefügte Partien, die sich gegensätzlich verhalten und sich zugleich zur Einheit ergänzen. In den beiden, jetzt zu besprechenden Werken sind es wenig scharf begrenzte Stimmungen, wie er sie im Liede ohne Worte austönt und die hier nur, der weitern Form ent-

sprechend, weiter ausgeführt werden. So ist der erste Satz der Fantasie ein, mit einem Praeludium eingeleitetes, durch Ritornelle erweitertes und mannichfaltig paraphrasiertes Lied ohne Worte. Selbst der zweite Satz, das Allegro, gehört im Grunde noch dieser Gattung an, es hat nur die knappere Form des Scherzo oder des Tanzes. Der Schlusssatz aber ist ein Capriccio, dem Fis-moll-Capriccio (Op. 5) in Form und Inhalt nahe verwandt. Kaum ist hier noch der veränderte Boden, auf dem es ursprünglich entstand, zu erkennen.

Ziemlich dasselbe gilt von der Simfonie. Der erste Satz ist eigentlich nur eine instrumentale Paraphrase über das sogenannte „Jagdlied" (aus Op. 19). Alles was in diesem auf dem knappsten Rahmen, auf die Pointen reduciert, zusammengedrängt ist, erfährt dort eine, zum Theil ungebührlich ausführliche Erweiterung. Ungleich bestimmter, weniger allgemein, wird die Stimmung schon im folgenden Satz: *„Andante con moto"*. Nach einer fast priesterlichen Intonation folgt ein Prozessionslied, welches namentlich in seiner Verarbeitung zeigt, dass es durch einen ganz bestimmten Vorgang in der Fantasie des Componisten entstanden ist. Dieser und die folgenden beiden Sätze entsprechen der ursprünglichen Idee der Simfonie noch am meisten. Namentlich in den beiden letzten Sätzen tritt der Contrast zweier ursprünglich verwandter Formen, scharf hervor. Der dritte Satz ist eine graziöse Menuett, so lieblich und aristokratisch fein, mit dem ganzen Zauber höchster Noblesse ausgestattet, wie sie nur in der, mit den köstlichsten Schätzen Italiens genährten Fantasie Mendelssohn's erzeugt werden konnte. Ihr gegenüber tritt dann der Saltarello, mit seiner wilden Glut, und der bis zum bachantischen Taumel erregten Leidenschaftlichkeit. So steht subjektiv Empfundenes neben objektiv Angeschautem; keins aber ist präzis und entschieden genug herausgebildet, um wirklich simfonische Form, und dadurch plastische Anschaulichkeit zu gewinnen. Der Meister sucht mehr zu erläutern, als zu gestalten.

Fest geformt und scharf gezeichnet ist dagegen wieder die charakteristische Ouvertüre, welche er gleichfalls in jener Zeit schrieb, zum: „Mährchen von der schönen Melusine". Ihre „Fa-

miliengeschichte" erzählt Mendelssohn wieder selbst, in dem Briefe an Schwester Fanny vom 7. April 1834 [1]). „Ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Conradin Kreutzer geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königstädter Theater hörte. — Die Ouvertüre (nämlich die von Kreutzer) wurde da capo verlangt und missfiel mir ganz apart, nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, sondern die war sehr liebenswürdig, und namentlich in einer Scene, wo sie sich als Hecht präsentiert und sich die Haare macht, da bekam ich Lust, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Mährchen zusammen) und kurz die Ouvertüre kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte."

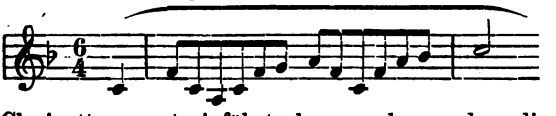
Wie Mendelssohn überhaupt an seinen Werken so lange änderte und verbesserte, als ihm dies nur irgend nöthig erschien, so auch an dieser Ouvertüre. Nach einer Mittheilung G. Fink's in dem Referat der Leipziger „Allgemeinen Musikzeitung" über diese Ouvertüre, steht am Ende der geschriebenen Partitur: den 17. November 1835. Wenige Tage vor ihrer ersten Aufführung in Leipzig, die am 23. November in dem Concert zum Besten des Pensionsfonds erfolgte, ertheilte ihr erst der Meister das Imprimatur.

Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass Mendelssohn nicht etwa das Mährchen erzählen wollte. Er schrieb, wie er oben ausdrücklich bemerkt, seine Ouvertüre zu Kreutzer's Oper, und konnte auf das eigentliche Mährchen selbst nicht so weit direkt Bezug nehmen, als bei den übrigen Ouvertüren auf die sie erzeugenden Vorgänge. Wir wiesen an der Sommernachtstraum-Ouvertüre nach, wie er den einzelnen Motiven durch die spätere Verwendung in Shakespeare's Gedicht einen Commentar giebt, und zeigten den Zusammenhang der Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" mit dem erzeugenden Gedicht. Die „Hebriden-Ouvertüre" schon ist in ihren Details und deren Ausführung weniger von dem ursprünglichen Darstellungs-Objekt beeinflusst. Diese ist freieres Gebilde der Fantasie. Fast mehr noch gilt

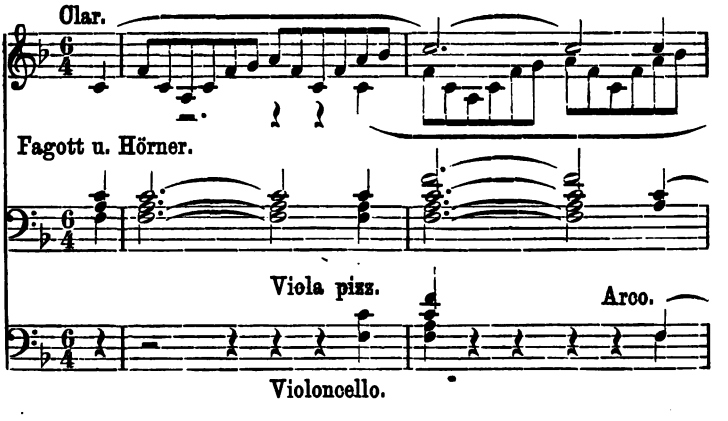
[1]) Briefe II. pag. 37.

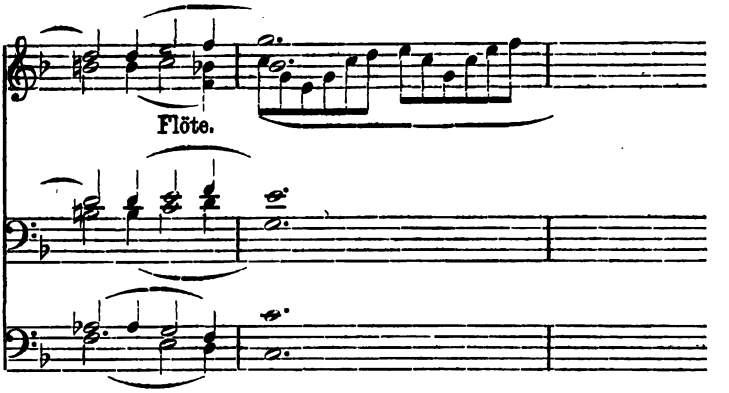
dies von der in Rede stehenden Ouvertüre. Melusine ist nach der Sage das schönste Weib von blendender Farbe, dem prächtigsten Haar und vollendeten Formen; dabei von anmuthigem Betragen. Durch einen Fluch war sie verdammt immer am siebenten Tage schlangenhafte Fischgestalt anzunehmen. Wurde sie in dieser Gestalt von einem menschlichen Auge gesehen, so durfte sie nicht länger unter Menschen weilen; deshalb hatte sie ihrem zärtlich geliebten Gemahl das Gelübde abgenommen, ihr Geheimniss nie zu erspähen. Von den Verwandten aufgestachelt, bricht dieser, nach mehrjähriger glücklicher Ehe, das Gelübde, und das treue Weib muss von ihm scheiden, um sich herzzerreissendem Jammer hinzugeben. Nur manchmal noch umschwebt sie ihr Haus, um ihre Kinder zu sehen; später um ihr Geschlecht auf grosses hereinbrechendes Unglück vorzubereiten.

Dies der Inhalt des Mährchens, den die Ouvertüre nicht zum Bewusstsein bringen, sondern auf den sie nur vorbereiten kann, wie die Ouvertüre zur Oper auf diese. Es ist unschwer, aus dem Hauptmotiv der Einleitung:

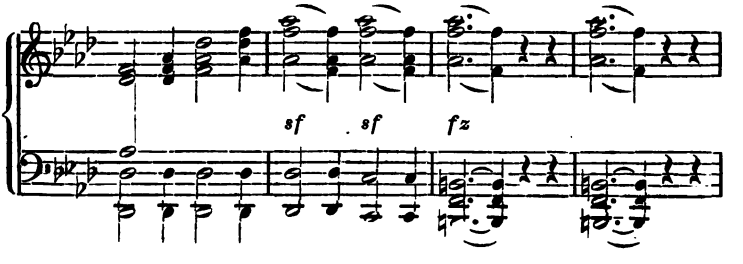


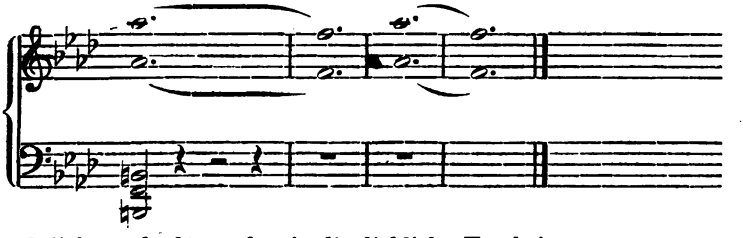
das die Clarinette zuerst einführt, herauszulesen, dass die Hauptfigur der Dichtung ein mährchenhaftes Gebilde ist. Aber die anschliessende Cantilene





überzeugt uns auch, dass Melusine menschlich empfindet. Die weitere Verarbeitung in der Einleitung ist dann so duftig, so hochpoetisch und glänzend, wie das bezaubernde Weib der Sage. Obwol im Tempo nicht von dem folgenden eigentlichen Sonatensatz geschieden, ist es diese Einleitung doch dem Charakter nach. Sie ist mehr motivisch entwickelt, während das Allegro (f-moll) wie der sogenannte Sonatensatz gebaut und gegliedert ist. In ihm werden die finstern Mächte, welche gegen das verzauberte Weib — dessen Seelenzustand in der As-dur-Melodie überzeugenden Ausdruck gewonnen hat — ankämpfend entfaltet. Treu der Form und der ursprünglichen Idee kehrt die Einleitung wieder, aber verändert, die glänzende Erscheinung ist mehr verhüllt, und nicht ohne Andeutungen der feindlichen Mächte, welche sie umlauern. Die Wiederholung des eigentlichen Allegrosatzes deutet dann auch die Katastrophe an, in dem Aufschrei auf dem verminderten Septimen-Accorde





und licht und glänzend, wie die liebliche Erscheinung vor unsere Seele getreten ist, aber nicht ohne Ausdruck des tiefen Schmerzes, den sie empfindet, entschwindet sie wieder in dem, der Einleitung nahe verwandten Coda.

So ist eins der lieblichsten Gebilde der schöpferischen Fantasie des deutschen Volkes durch diese Ouvertüre Mendelssohn's auch musikalisch in die Erscheinung getreten, in einem vollendeten Kunstwerk von monumentaler Bedeutung.

In den bisher besprochenen Werken dieser Periode der künstlerischen Entfaltung unseres Meisters sind die Einflüsse der neuen Umgebung und der veränderten Verhältnisse, unter denen sie entstanden, noch wenig bemerkbar. Es sind vorwiegend ältere Eindrücke, welche er zu reproducieren und darzustellen, zum grossen Theil nur formell auszuführen oder umzugestalten unternimmt. Unter der directen Einwirkung der neuen Verhältnisse stehen dagegen die „Lieder ohne Worte“ und die Lieder für eine „Singstimme“, welche er in Düsseldorf schrieb.

Die „Lieder ohne Worte“ aus dieser Periode sind nicht so süss und reizvoll als die früheren, aber sie sind inniger, voll tieferen Ausdrucks. Es ist nicht allein die grössere Reife männlicher Empfindung, welche der Meister überhaupt erreicht hat, die den Liedern tiefern Gehalt verleiht, sondern es sind eine Menge neuer Eindrücke, welche er empfangen, neue Erfahrungen, die er gemacht, denen er hier musikalisch Ausdruck giebt. Wir deuteten bereits an, welche durchgreifende Umwandlung seine ganze Individualität durch die schmerzlichen und kränkenden Ereignisse der letzten Jahre erfahren hatte. Ihre Einwirkung wurde zwar durch die grossen Erfolge der nächsten Zeit schon bedeutend gemildert und zurückgedrängt, aber nicht ganz verwischt. Seine Anschauung

von Welt und Leben war eine andere geworden. Beide erscheinen ihm nicht mehr in dem hellen Lichte der ungetrübten schaffens- und genussreichen Jugendzeit, aus welcher die früheren Werke stammen. Mit der Erkenntniss, dass die innigste Liebe von den schwersten Verlusten heimgesucht, die redlichste Pflichterfüllung oft mit den härtesten Kränkungen und Enttäuschungen bedroht wird, hat sich eine stille Wehmuth seiner bemächtigt, die schon in diesen „Liedern ohne Worte" ganz vernehmbar laut wird. Man muss die in der Stimmung verwandten aus diesen verschiedenen Perioden seines Schaffens betrachten, um den Wandlungsprozess ganz zu verstehen. Das erste Lied des zweiten Hefts (Op. 30) treibt augenscheinlich aus derselben Grundstimmung hervor, wie das erste des ersten Heftes. Beide sind erzeugt durch jene behagliche Glückseligkeit, welche einen Grundzug der Individualität Mendelssohn's bildet. Diese aber ist in Italien eine andere als am Rheine. Dort nimmt sie nothwendig etwas von der sinnlichen Glut des Landes an, durch welches sie erzeugt wurde. Sie strömt in der süssesten Melodik, die ihm charakteristisch ist, aus; die weichste Harmonik ist nur aufgeboten, jene noch klangvoller zu machen, und der Rhythmus wird in diesem Bestreben fast bis zur Monotonie abgeschwächt. Das andere Lied ist nicht weniger klangvoll, aber es ist inniger im Ausdruck und darum nicht so voll sinnlichen Reizes. Schon die Wahl der Tonarten deutet darauf hin. Die Es-dur-Tonart, welche für das zweite der in Rede stehenden Lieder gewählt ist, erscheint in ihrer Wirkung eng verwandt mit der E-dur-Tonart, nur verhüllter und etwas getrübt. Das helle, glänzende Colorit dieser Tonart ist in jener mehr gesättigt durch dunklere Farbentöne. Die Es-dur-Tonart bot daher schon ihrem Klang-Charakter nach die rechten Mittel zum Ausdruck für die veränderte Art behaglicher Glückseligkeit, welche der Meister jetzt empfindet, in der veränderten Umgebung und nachdem er manchen Schmerz gefühlt. Seine Empfindung ist bereichert worden und drängt nach vertiefterm Ausdruck. Dieser wird weniger umständlich, in knappster Form erreicht, aber mit harmonisch erweiterten Mitteln und mannichfaltigern Rhythmen, und so ist die Vertiefung naturgemäss gewonnen.

Ein ähnliches Resultat liefert die Vergleichung des Liedes No. 3 des zweiten, mit No. 4 des ersten Heftes, die beide ebenfalls in der Grundstimmung verwandt sind.

Ueberzeugender noch wird die Vergleichung der beiden Gondellieder. Wir deuteten schon darauf hin, dass das des ersten Heftes mehr nur der äussern Situation seine Entstehung verdankt, dass es dieser nur äusserlich angepasst ist. Das zweite dagegen ist weit tiefer erfasst. Mendelssohn schreibt in einem Briefe an Fanny [1]), in welchem er ihr einige Mittheilungen in Bezug auf ihre italienische Reise, die sie mit ihrem Gatten unternahm, macht: „Fahr' Abends auf einer Gondel und begegne den andern schwarzen, eilfertigen Gondeln. Wenn Du da nicht an alle Liebesgeschichten und andere Geschichten denkst, die inwendig geschehen können, während sie ganz still vorbeischlüpfen, bin ich ein Bauernpferd." Erst das „Venetianische Gondellied" des zweiten Heftes giebt auch dieser Anschauung Ausdruck. Wiederum deutet die Wahl der Tonart schon auf einen bedeutsamern Inhalt. Die Fis-moll-Tonart ist, als Kreuz-Tonart, ihrem Klangcharakter nach von der G-moll-Tonart in anderer Weise geschieden, als die Es-dur- von der E-dur-Tonart. Wir haben an anderm Orte [2]) unsere Anschauung der Charakteristik der Tonarten ausführlich dargelegt. Wir finden sie in den eigenthümlichen Beziehungen der Töne der Normal-Tonleiter, auf welche das moderne Tonsystem gebaut ist, begründet. Wie diese in nähere oder entferntere Beziehung zu einander treten, so auch die auf ihnen erbauten Tonarten. Unserer Empfindung nach hat der D-dur-Dreiklang, wie die durch ihn bedingte Tonart, ein helleres Klanggepräge, als der tiefere C-dur-Dreiklang. Die Ausführung eines Tonstücks in D-dur muss im Klange sich ebenso von der Ausführung in C-dur unterscheiden, wie der einzelne Ton d von c in der Normal-Tonleiter. Die Versetzung desselben Tonstücks nach einem tiefern Ton, muss ganz nothwendig die entgegengesetzte Wirkung, wie die nach einem höhern Tone hervorbringen. Weil ferner die Terz e dem Grund-

[1]) Briefe II. pag. 240.

[2]) Lehrbuch der musikalischen Composition Band II. pag. 21 ff.

ton c näher verwandt ist, als die Sekunde d, so erhalten wir in der E-dur- eine der Normal-Tonart näher verwandte Tonart, obgleich sie wiederum höher liegt, als die D-dur-Tonart. In diesem Sinne gewinnen wir dann sogar in der folgenden F-dur-Tonart eine Abschwächung des ursprünglichen Grundtons. Natürlich gilt dies nur bei ganz gleicher Construction. Die E-dur-Tonart in den tiefern Lagen wird natürlich weicher im Klange als die C-dur-Tonart in den höhern Lagen ausgeprägt, und die F-dur-Tonart wird in den höhern Lagen festlicher klingen, als die vorerwähnten in den tiefern. Die weitere Charakteristik der Tonarten ist leicht einzusehen: die G-dur-Tonart gewinnt den hellen, aber mild plagalischen Charakter der Dominant, der dann in der A-dur-Tonart, ebenso gesteigert wird, wie der der C-dur- in der D-dur-Tonart. Die H-dur-Tonart gewinnt den scharfen Charakter des Leittons. Wie ferner die chromatischen Halbtöne als Trübungen oder als Steigerungen der diatonischen Töne erscheinen, so auch die auf ihnen erbauten Tonarten im Vergleich zu den auf die Normal-Tonleiter basierten. Die Des-dur-Tonart erscheint uns verhüllter als die D-dur-, die Es-dur-Tonart nicht schreiend oder schwankend wie die E-dur-Tonart, aber intensiver im Klange; die Ges-dur- und As-dur-Tonart aber verhüllter als die G- oder A-dur-Tonart. Wie ferner die auf Cis — das erhöhte C — gebaute Tonart demgemäss eine Steigerung im Klangcharakter gegen die C-dur-Tonart erfährt, wird leicht klar und auch der durchgreifende Unterschied der G-moll- und Fis-moll-Tonart ist leicht zu erfassen, wenn auch mehr mit der Empfindung als mit dem Verstande. Die G-moll-Tonart nimmt schon als eine auf einem Tone der Normal-Tonleiter erbaute Tonart einen ruhigern, auf sich selbst gestützten Charakter an, als die Fis-moll-Tonart, die auf einem durch Erhöhung erzeugten Ton gebaut ist, also eine Steigerung des Normaltons bezeichnet. Dem entsprechend zieht sie auch zu ihrer weitern Construction nur Kreuz-Tonarten hinzu, während die G-moll-Tonart als mit der B-dur-Tonart verwandt, nur in der Dominant eine Tonart des Quintenzirkels gewinnt und sich im Uebrigen vorwiegend nach dem Quartenzirkel wendet. Daher erscheint die Fis-moll-Tonart in ihrer Wirkung weit mehr beseelt und belebt,

von einer schwer rückhaltenden Glut der Empfindung, welche der G-moll-Tonart weniger eigen ist, und ihre Wahl deutet bei dem zweiten Gondelliede Mendelssohn's schon an, dass er hier nicht nur Wellenschlag und Gondoliera nachahmen, also nur äussere Situationsmalerei ausführen, sondern dass er zugleich an eine jener Geschichten erinnern wollte, an die er denkt, wenn er an den schwarzen Gondeln vorüberfährt. Darauf deutet ferner das kurze Praeludium hin, mit seinen scharfen, von Mendelssohn nur äusserst selten angewendeten Dissonanzen; vor allem aber auch der schrille Triller, der ganz ausser dem eigentlichen Charakter der Gondoliera liegt. Er tritt erst pianissimo ein, dann aber auf einer noch schärfern Dissonanz als zuerst und im Forte, wie ein immer dringender werdendes Warnungszeichen, das auf nahende Gefahr deutet für die, welche die stille Nacht in der Gondel vereint, und der Befürchtung Raum giebt, dass dem dort beginnenden oder weiter geführten Liebesroman ein blutiges Ende droht.

Wie Mendelssohn in diesen Liedern Stimmungen, denen er bereits früher Ausdruck verlieh, vertiefte, so erweiterte er mit andern den Kreis derselben als Darstellungsobjekte seines künstlerischen Schaffens. Das B-moll-Lied (No. 2) wie das in Fis-moll (No. 4) sind wildleidenschaftlich, wie keins der frühern Lieder ohne Worte, und wie in No. 1 des ersten Hefts die Begleitungsfigur nur an die milde Luft Italiens erinnert, so klingt durch No. 5 des zweiten Hefts auch etwas von den Sagen des alten Vater Rhein hindurch. Auch die beiden vorerwähnten Lieder dieses Heftes zeugen davon, dass sie unter solchen Eindrücken entstanden sind. Dieser durchaus consequenten Entwickelung der Individualität Mendelssohn's und ihrer künstlerischen Darstellung entsprechen auch die „Lieder für eine Singstimme“ (Op. 34) aus dieser Periode. Jener volksthümliche Ton, welcher schon durch einzelne Lieder aus Op. 19 hindurch klingt, ist hier in echt künstlerischen Formen gestaltet. Wir erinnerten schon früher daran, dass Mendelssohn's Streben weniger darauf gerichtet war, neue Formen zu finden, oder die alten zu erweitern und bedeutsam umzugestalten; dass er vielmehr bemüht war, diese mit einem neuen Gehalt zu erfüllen, sie im Licht seiner eigenen Anschauung erscheinen zu lassen. Wir zeigten,

wie er sich früh den knappen Formen seiner Berliner Lehrer anschloss, zugleich aber auch bemüht war, sie durch die ganze Innigkeit seiner Individualität zu beseelen. Diese ist jetzt zur höchsten Reife gelangt, und so mussten auch die Lieder den Höhepunkt der Thätigkeit des Meisters auf diesem Gebiet erreichen. Weniger noch als in seinen übrigen Schöpfungen ist er in seinen Liedern auf weiter und reicher ausgeführte Details bedacht; weit mehr noch als in den „Liedern ohne Worte" ist er bemüht, die Stimmung möglichst treu und mit unwiderstehlicher Gewalt zu gestalten. In diesem Streben wird allerdings jene Armuth, namentlich an harmonischen Wendungen erzeugt, die er selbst beklagt. „Meine eigene Armuth an neuen Wendungen für's Clavier", schreibt er an Moscheles [1]), „ist mir wieder recht bei dem *„Rondo brillant"* [2]), welches ich Dir zueignen möchte, aufgefallen; die sind es, wo ich immer stocke, und mich quäle, und ich fürchte, Du wirst es bemerken." Das, was Mendelssohn hier vom Clavier erwähnt, gilt auch von seinen übrigen Werken; ganz besonders dadurch unterscheiden sich seine Lieder von denen, ihnen sonst so nahe verwandten Schubert's und Schumann's. Diese beiden Meister der musikalischen Lyrik verwenden meist einen reichen harmonischen Apparat, um in knapper Liedform die lyrische Empfindung möglichst ausführlich zu gestalten, denn namentlich die Fülle der harmonischen Mittel bedingt die Mannichfaltigkeit und Tiefe des lyrischen Ausdrucks. Diese zu erreichen, liegt weit weniger in dem Streben Mendelssohn's; ihm ist es vielmehr um den vollen und wahren, unmittelbar und zündend wirkenden Ausdruck zu thun, und so musste sich nothwendig der Kreis seiner harmonischen Mittel verengen, natürlich nicht so weit wie bei seinen Lehrern. Seine reichere und belebtere Innerlichkeit erforderte zu ihrer künstlerischen Gestaltung an sich schon auch harmonische Fülle, aber diese wird bald in gewissem Sinne feststehend. Keins seiner Lieder ist harmonisch dürftig; sie sind es nur in ihrer Gesammtheit. Es setzen sich bei ihm gewisse har-

[1]) Briefe II. pag. 27.
[2]) Op. 29.

monische Wendungen und Formeln fest, über welche er nur selten hinausgelangt. Daher vermochte er nicht eine ähnliche Bedeutung für die künstlerische Entfaltung des Liedes zu gewinnen, wie Schubert und Schumann, aber er erlangte dadurch seine grosse, von keinem andern erreichte Bedeutung für das volksthümliche Lied. Für dieses ist die leichtfasslichste, die Stimmung entschieden, aber nur in ihren weitern Umrissen darlegende Melodik Hauptsache; die Harmonik, aus welcher sie hervortreibt, ist die einfachste naheliegende, auf welcher zumeist die ganze formelle Gestaltung des Volksliedes wie des Kunstliedes überhaupt basiert ist. Mendelssohn erweitert diese harmonische Grundlage, so weit es in seiner reichern Innerlichkeit begründet ist, und giebt ihr zugleich die möglichst klangvolle Form, und indem er dann jene volksthümliche Melodik auf ihr erbaut, wird diese selbst nicht weniger leicht fasslich und wirkungsvoll, aber zugleich innerlicher und mannichfaltiger im Ausdruck. Das altdeutsche Minnelied: „Leucht't heller als die Sonne" wie Heine's „Auf Flügeln des Gesanges" oder Klingemann's Frühlingslied: „Nun brechen im schallenden Reigen" und das Sonntagslied: „Ringsum erschallt in Wald und Flur" sind in dieser Weise von Mendelssohn in Musik gesetzt und zwar als Muster dieser Gattung des lyrischen Liedes. Wie beim volksthümlichen Liede sind den Textesworten ihre feinsten Accente abgelauscht, aber diese werden dann zu einer weit süssern Melodie vereinigt, deren Wirkung noch durch eine gewählte Harmonik eine Steigerung erfährt. Hiermit hatte Mendelssohn die Liedform gewonnen, innerhalb deren er Bedeutendes auch auf diesem Gebiete leisten sollte. Wo er über sie hinauszugehen trachtet, erreicht er nur geringen Erfolg, wie in den beiden andern Liedern dieses Heftes: Suleika: „Ach um deine feuchten Schwingen" und Reiselied: „Der Herbstwind rüttelt die Bäume". Das Bestreben, die Stimmung auch in ihren Einzelzügen zu erfassen, hat kaum etwas anderes, als die Auflösung der ursprünglich knappen Form zur Folge. Man braucht nur Mendelssohn's Composition des Suleikaliedes mit der von Schubert zu vergleichen, um klar zu sehen, dass es dem jüngern Meister nicht gelang, den Text zu erschöpfen, wie dem grössten Meister des Liedes.

Die bedeutendsten Erfolge errang Mendelssohn mit diesem bewussten Streben nach volksthümlicher Gestaltung der musikalischen Lyrik auf dem Gebiete des Chorliedes. Hier gilt es nicht zu individualisieren, sondern nur im Ganzen zu gestalten. Wenn mehrere oder grössere Massen zu einem Chor vereinigt werden, um eine einheitliche Stimmung auszutönen, so darf diese nicht weiter individualisiert werden, als dass jeder Einzelne sie für seine eigene erkennt; sie darf eben nur so allgemein gefasst werden, wie im volksthümlichen Liede. In diesem Sinne componierte Mendelssohn auch die drei Volkslieder (Op. 41) für Chor. Schwester Fanny hatte ihm dies zum Vorwurf gemacht, und er rechtfertigt sich in dem Briefe vom 7. April 1834 [1]) wie folgt: „Du willst mich auch noch coramiren wegen der Vierstimmigkeit meiner Volkslieder, aber da bin ich beschlagen. Mir scheint das nämlich die einzige Art, wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Clavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und nach dem Notenschrank schmeckt und weil also vier Singstimmen am einfachsten so ein Lied ohne Instrument vortragen können; und wenn der Grund zu ästhetisch ist, so nimm den, dass ich für Woringens, die dergleichen reizend singen, gern etwas der Art schreiben wollte. Im Ernst aber finde ich, dass das Vierstimmige sowohl zum Text (als Volkslied) als auch zu meiner Auffassung passt, und somit divergiren wir entsetzlich.“ Mendelssohn's Ansicht ist entschieden richtig. Das Volkslied, als das Lied der Massen, ist im Grunde immer Chorlied, auch wenn es als Gefühlsausdruck eines Einzelnen gefasst ist. Heine hat bekanntlich mit der „Tragödie“, wie er die drei, von Mendelssohn als „Volkslieder“ behandelten Lieder nennt, die volksthümliche Romanze: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ ergänzt und erweitert. Diese Romanze bildet natürlich den Mittelpunkt, und wie die volksthümlichen lyrisch-epischen Formen überhaupt, ist sie am besten als Chorlied zu behandeln. Dann aber war auch das erste Lied: „Entflieh' mit mir und sei mein Weib“ nicht dramatisch, selbst nicht persönlich aufzufassen, sondern ebenso wie das dritte: „Auf ihrem Grab, da

[1]) Briefe II. pag. 37.

steht eine Linde" als Chorlied. Selbstverständlich muss der Chor hierbei mehr einheitlich zusammengefasst, also mehr homophon als polyphon geführt werden. Es ist klar, dass je weniger individuell, je allgemeiner die Grundstimmung, in welcher die vier Stimmen des Chors zusammengefasst erscheinen, gehalten ist, um desto grösser die Freiheit der besondern Führung der einzelnen Stimmen wird. Eine schon an sich mehr individuell verfeinerte Grundstimmung lässt keine so mannichfaltige Auffassung für die einzelnen Stimmen zu. Jene erfordert deshalb eine freiere und mehr selbständige melodische Führung der Stimmen; diese die Vereinigung derselben zur Ausprägung einer reichern und gewähltern Harmonik. Für die Chor-Romanze und Ballade wird die letztere Behandlung auch dadurch bedingt, dass beide mehr rezitierend gehalten sein müssen. So hat Mendelssohn die drei erwähnten Volkslieder behandelt. Im ersten ist nur der Schluss durch eine mehr selbständige Führung der Unterstimmen der Oberstimme gegenüber belebter; im Uebrigen schliessen sich jene an diese an. Ganz ähnlich sind die beiden folgenden Lieder behandelt. Im zweiten ist die zweite Zeile jeder Strophe immer nur dreistimmig gehalten, um den Schluss desto wirksamer zu machen.

Man muss, um die grosse Feinheit und Freiheit der Ausführung dieser Romanzen ganz zu erkennen, sie wieder mit den andern Liedern dieses Hefts vergleichen.

Schon das erste: Im Walde: „Ihr Vögel in den Zweigen schwank" ist in den einzelnen Stimmen mehr individualisiert; jede einzelne löst die Oberstimme zeitweis in Führung der Melodie ab, oder unterstützt sie darin in eigenthümlicher Weise. Mehr noch geschieht dies in dem Mailied: „Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt"; vor allem aber in dem letzten Liede: Auf dem See: „Und frische Nahrung, neues Blut saug' ich aus freier Welt". Die einzelnen Stimmen sind hier mit so grosser Selbständigkeit geführt, dass der Text nicht durchweg chorisch gesungen wird. Gleich im Anfange werden Sopran und Alt, und Tenor und Bass mehr zweimalzweistimmig als eigentlich vierstimmig zusammengefasst; bei der folgenden Zeile sind wieder Sopran und Tenor, und Alt und Bass chorisch vereinigt; erst in der nächsten Zeile

alle vier Stimmen. Der anschliessende Nachsatz vereinigt drei Stimmen chorisch; die vierte tritt mit einer selbständigen Melodie hervor. Gegen den Schluss dieses ersten Theils lösen sich die Stimmen wieder in motivischer Arbeit ab. Der folgende Mittelsatz ist vorwiegend zwei- und dreistimmig gehalten. Ueber dem vom Tenor festgehaltenen Orgelpunkt führen Sopran und Alt ihren getragenen Gesang aus, der dann dreistimmig und nach Dur gewendet über dem, vom Bass festgehaltenen Halteton von Sopran, Alt und Tenor ausgeführt wird, und dann vierstimmig zu Ende geht. In der zweiten Hälfte des Mittelsatzes erlangt der Tenor selbständigere Bedeutung, indem er der neuen Anschauung: „Weg du Traum" Ausdruck giebt, gegenüber den drei andern Stimmen, welche noch in „die goldenen Träume" versenkt sind, bis auch sie dem Tenor sich anschliessen; der Bass leitet dann in die Grundstimmung des ersten Theils, welcher fast unverändert wiederholt wird, hinüber.

Mendelssohn hat mit diesen Chorliedern der ganzen Gattung eine neue Basis gegeben. Diese war seit Jos. Haydn von tüchtigen Musikern, aber etwas handwerksmässig angebaut worden. Indem Mendelssohn ihr alle die, in seiner Individualität abgeklärten Elemente des Musikempfindens seiner Zeit vermittelte, führte er sie zu hoher, vielleicht höchster Vollendung. Dieser vierstimmige Liedergesang wurde so recht sein eigenstes Lebenselement, weil er nirgends Anforderungen stellte, die ausserhalb der Individualität des genialen Künstlers lagen. Alle subtilen Feinheiten der Empfindung finden nur so weit hier Berücksichtigung, als sie sich in Chorweise darstellen und dem Gesammtempfinden vermitteln lassen, und gerade hierin liegt Mendelssohn's unübertroffene Meisterschaft. Dabei gab ihm der vierstimmige Chorsatz die beste Gelegenheit die, an Bach und Haendel geschulte Chortechnik zu verwerthen, und dass, und wie er dies that, macht seine Chorlieder zu Mustern der Gattung für alle Zeit. Der polyphone Begleitungsstyl, den Schubert dem Liede gewonnen hat, erlangt im Chorliede jetzt höchste Bedeutung.

Die übrigen Compositionen aus dieser Zeit sind weder an sich, noch für seine eigne Entwickelung bedeutungsvoll. Die Ca-

priccios (Op. 30), von denen das eine (No. 3) noch in London, das andere (No. 1) in Berlin und das dritte (No. 2) in Düsseldorf entstand, sind weitschweifiger und umständlicher und weit weniger anziehend als einzelne frühere Tonstücke dieser Gattung. Die Vocalwerke: der Chor: „Lord have mercy", der in einem Album bei Bösenberg in Leipzig erschien, wie die Romanze: „Schlafloser Augen", die er für ein von Breitkopf und Haertel in Leipzig herausgegebenes Album schrieb, wie das Lied: „Das Waldschloss" und „das Todeslied des Bojaren" zu Immermann's Tragödie: „Alexis" sind Gelegenheitscompositionen im besten Sinne und als solche hier nicht weiter zu besprechen. Dagegen verdient noch ein Tonstück aus der Düsseldorfer Periode besonders Erwähnung, weil es einen bedeutsamen Fortschritt in der Entwickelung Mendelssohn's bezeichnet. Es ist dies No. 4 der als Op. 35 gedruckten: Sechs Präludien und Fugen für das Pianoforte.

Wir wissen, dass er früh auch in den Formen des künstlichen Contrapunkts grosse Fertigkeit gewann. Allein die besondere Richtung, in welche er durch sein Naturell, wie durch die gesammte Musikentwickelung unserer Zeit getrieben wurde, gewährte ihr wenig Raum zu einer durchgreifenden Anwendung. Die Vocalformen, wie die Instrumentalformen, welche der neue Geist erzeugt, erfordern keine ausgebreitete Einführung des künstlichen Contrapunkts. Nachdem diese aber vollständig herausgebildet waren, lag es nahe, den neuen Geist auch den ältern Formen zu vermitteln. Eines der ersten Erzeugnisse dieses Strebens ist das oben erwähnte Präludium mit Fuge. Das Präludium ist ein Lied — eigentlich Duett ohne Worte. Bisher hatten die Vorspiele keine bestimmte, feststehende Form. Sie wurden durch die Verarbeitung eines durchweg festgehaltenen Motivs aus einer sicher ausgeprägten harmonischen Grundlage gewonnen und meist selbst ohne durchgreifendere rhythmische Anordnung und Gruppierung. Mendelssohn fasst dies ursprüngliche Präludium als Begleitung, über der sich einige seiner reizendsten Melodien erheben, und so gelangt diese Form zu einem Inhalt von grösserer Wärme und mehr individueller Wahrheit, als sie bisher hatte. Dem ent-

sprechend erfährt auch die Fuge eine wesentliche Umgestaltung im Sinne der neuen Richtung. Sie wurde zwar auch in der alten Praxis streng gegliedert, in sogenannten Durchführungen oder Wiederschlägen, aber diese traten nicht so direct unter einander in Beziehung, dass sie dadurch zu bestimmten grössern Gruppen vereinigt wurden. Der neue Instrumentalstyl aber erfordert eine derartige Anordnung, und Mendelssohn trägt sie in der As-dur-Fuge auch auf die ältere Form über.

Er fasst die ersten Durchführungen zu einem ersten Theil zusammen, den er auf der Dominante abschliesst. Einen zweiten Theil — als Mittelsatz — gewinnt er dann durch Verarbeitung eines neuen Motivs, das er im dritten Theil, in welchem wieder das ursprüngliche Thema verarbeitet wird, diesem als Contrapunkt beigiebt, so dass die Fuge eigentlich als Doppelfuge gelten könnte. Dem widerspricht indess die geringe Bedeutung der Zwischensätze, welche die einzelnen Durchführungen verbinden. Diese sind meist so fest in einander gefügt, dass man deutlich erkennt: die Gruppierung in drei grosse, sicher abgegrenzte Theile galt dem Componisten als Hauptziel. Diese Dreitheiligkeit der Construktion aber ist eins der wesentlichsten Momente des neuen Instrumentalstyls, das sich ebenso in den Formen des Marsches und Tanzes, wie im Scherzo und Adagio und dem eigentlichen Sonatensatz wirksam erweist.

So zeigt sich uns der Meister nicht nur in dem Bestreben, die neuen Formen für den neuen Geist zu möglichster Vollendung zu führen, sondern auch zugleich die alten, von ewig gültiger Bedeutung auf's Neue zu beleben, sie im Lichte der neuen Anschauung zu zeigen. Das aber ist das höchste Ziel der Kunst unserer Tage.

Nur erwähnen wollen wir hier noch, dass Mendelssohn bereits seit dem Jahre 1833 an seinem ersten Oratorium „Paulus" arbeitete. Erst in Leipzig — 1835 — beendete er dasselbe, weshalb wir es auch erst im nächsten Kapitel besprechen.

Sechstes Kapitel.

Leipzig.

Das gesammte öffentliche Musikleben Leipzigs stand bereits auf einer hohen Stufe seiner Entwickelung, als Mendelssohn die Direction der Gewandhaus-Concerte übernahm, welche als der Mittelpunkt desselben bezeichnet werden müssen. Im vorigen Jahrhundert war es namentlich der „Thomanerchor", der Leipzigs Ruf, als musikliebende Stadt, verbreitete. Während die meisten andern Städte die Kirchen- und Currendechöre so vernachlässigten, dass sie allmälig ganz in Verfall geriethen und nur noch dürftig weiter bestehen, hatte Leipzig die Privilegien des, mit der Thomasschule verbundenen Thomanerchors eher erweitert als verringert, so dass dieser bald zu den berühmtesten und vorzüglichsten Singchören Deutschlands gehörte. Er besteht aus etwa 60 Schülern der Thomasschule, welche neben dem vollständigen Gymnasialunterricht nicht nur die Unterweisung in der Musik unentgeltlich geniessen, sondern auch in dem „Alumnat" vollständig unterhalten werden. Dem entsprechend wurde auch die Stellung des Thomascantor zu einer ebenso bedeutenden als einflussreichen, und so ist es erklärlich, dass durch Jahrhunderte hindurch eine Reihe der besten Meister deutscher Kunst sie inne hatten.

Thomascantoren waren zugleich auch die Gründer und eifrigsten Pfleger des sogenannten „grossen Concerts", aus dem am Ausgange des vorigen Jahrhunderts die „Gewandhaus-Concerte" hervorgiengen. —

Schon zu Bach's Zeit (1736) bestanden in Leipzig zwei öffent-

liche Concerte in beständigem Flor. Eins derselben wurde von Bach dirigiert und „ausser der Messe alle Wochen einmal auf dem Zimmermann'schen Kaffeehause in der Katharinen-Strasse, Freitags Abends von 8 bis 10 Uhr, in der Messe aber zweimal Dienstags und Freitags zu eben der Zeit gehalten." Das andere wurde von dem Musikdirektor an der Paulinerkirche (und Organist zu St. Thomas) Joh. Gottl. Görner geleitet.

Wenige Jahre später — 1743 — wurde von 16 Personen, „sowohl adeligen als bürgerlichen Standes" das grosse Concert angelegt, das als erster Anfang der Gewandhaus-Concerte zu betrachten ist. Johann Friedrich Doles — später Thomascantor — dirigierte es. Durch die Drangsale des siebenjährigen Krieges erfuhr auch dies Unternehmen mancherlei Unterbrechung. Im Friedensjahre 1763 wurde das grosse Concert restituiert, erhielt eine eigene Kapelle und in dem Saale zu „den drei Schwänen" ein neues, geräumiges Lokal. J. A. Hiller — vortrefflicher Dirigent und Gesanglehrer — übernahm die Leitung, und so gelangten die „drei Schwanen-Concerte" rasch zu grosser Bedeutung. Die Zahl der Zuhörer wuchs während der nächsten Jahre so an, dass sie auch der Saal in den „drei Schwänen" nicht mehr zu fassen vermochte und so liess der Bürgermeister der Stadt, Kriegsrath Müller, dem Leipzig überhaupt viel zu danken hat, in den Jahren 1779 und 1780 im Zeughause — dem sogenannten Gewandhause — einen Concert- und Ballsaal einrichten; zugleich constituierte sich jene Gesellschaft, welche die sogenannten Gewandhaus-Concerte begründete. Das Eröffnungs-Concert fand am 25. November 1781 unter Hiller's Leitung statt, mit der Anordnung, welche im Wesentlichen heute noch beibehalten ist.

Der Nachfolger Hiller's, als Dirigent der Gewandhaus-Concerte, Johann Gottfried Schicht, welcher bei dem Abgange Hiller's — 1785 — die Direktion übernahm, war ein ebenso trefflicher Sänger und Gesanglehrer, wie ausgezeichneter Geiger und Clavierspieler. Er wurde noch dadurch besonders bemerkenswerth, dass er sich auch einen Sängerchor heranbildete, welcher die Concerte des Gewandhauses unterstützte und der als Anfang der Sing-Akademie zu betrachten ist. So wusste auch Schicht diese Con-

certe nicht nur auf der Stufe zu erhalten, auf welche sie Hiller gestellt hatte, sondern er war selbst bemüht und im Stande, sie auf eine höhere zu führen. Als er 1810 das Cantorat an der Thomasschule übernahm, schied er aus seiner Stellung am Gewandhause, und diese wurde an C. H. Ph. Schulz übertragen, welcher bis an seinen 1827 erfolgten Tod in derselben verblieb. Auch er wird als umsichtiger und gewissenhafter Dirigent gerühmt, der, wenn er auch den Concerten keinen neuen Glanz verleihen konnte, doch sie auch nicht sinken liess. Sein Nachfolger wurde Chr. August Pohlenz, der sich namentlich als Gesanglehrer einen bedeutenden Ruf erwarb. Er führte die Direktion der Gewandhaus-Concerte bis zum Jahre 1835, in welchem, wie bereits erwähnt, Mendelssohn als Dirigent gewonnen wurde. Nur die Leitung der Sing-Akademie behielt Pohlenz bis an seinen — 1843 — erfolgten Tod. Auch er hatte mit dem redlichsten Eifer darnach gestrebt, die seiner Leitung anvertrauten Institute auf einer ihrem Rufe entsprechenden Höhe zu erhalten. Dass ihm das gelungen war, dafür sprechen die Berichte über die zahlreichen Aufführungen während seiner langjährigen Direction. Erst als man in Leipzig Aussicht hatte, Mendelssohn zu gewinnen, bildete sich eine Partei, welche auf die Mängel der bisherigen Leitung hinwies, gegen welche jedoch der Redakteur der „Allgemeinen Musikzeitung" G. Fink mehrmals für Pohlenz eintritt. Noch an den Bericht über das erste Concert, welches Mendelssohn im Gewandhause leitete, knüpft Fink den Wunsch: „Und so gereiche denn Alles zum Segen! Und es wird so sein, geht Alles unter den Vorzüglichsten in einigem Geiste und in frommer Liebe zur Kunst ohne kleinliche Eigensucht, die nur die Schwäche plagt."

Das beste Zeugniss über die bisherige Leitung der Gewandhaus-Concerte giebt Mendelssohn selbst, in dem Urtheil, das er über seine neue Stellung bald nach Antritt derselben abgiebt: „Ich kann Euch gar nicht sagen", schreibt er am 6. October 1835 an seine Eltern [1]), „wie zufrieden ich mit diesem Anfang bin, und mit der ganzen Art, wie sich meine Stellung hier an-

[1]) Briefe II. pag. 101.

lässt. Es ist eine ruhig ordentliche Geschäftsstellung; man merkt, dass das Institut seit 50 Jahren besteht, und dabei scheinen die Leute mir und meiner Musik recht zugethan und freundlich. Das Orchester ist sehr gut, tüchtig musikalisch, und ich denke in einem halben Jahr soll es noch besser werden, denn mit welcher Liebe und Aufmerksamkeit diese Leute meine Bemerkungen aufnehmen und augenblicklich befolgen, das war in den beiden Proben, die wir bis jetzt hatten, ordentlich rührend; es war immer ein Unterschied, als ob ein anderes Orchester spielte. Einige Mängel sind noch im Personal, aber sie werden wol nach und nach abgestellt werden, und ich glaube einer Reihe sehr angenehmer Abende und guter Aufführungen entgegen sehen zu können." In einem andern Briefe [1]) heisst es in Bezug hierauf: „Meine Stellung hier ist von der allerangenehmsten Art. Willige Leute, ein gutes Orchester, — das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum, — dabei gerade so viel zu thun, als mir lieb ist, Gelegenheit meine neuen Sachen sogleich zu hören — das ist wol sehr wünschenswerth." In derselben Weise schreibt er auch an Hiller [2]), und als er von Frankfurt aus seiner Schwester Fanny das dortige Musikleben beschreibt [3]), knüpft er die Bemerkung an: „Wenn ich das hiesige Orchesterleben mit dem Leipziger vergleiche, so ist mir wieder wie damals, als ich von Düsseldorf kam und mich im Paradies glaubte." In einem andern Briefe an Fanny [4]) schreibt er: „Ich habe heute einen Brief aus Düsseldorf erhalten, mit Nachrichten über das dortige Musiktreiben, und mit der Aufforderung, den Paulus bald zum Musikfeste zu schicken. Ich kann nicht leugnen, dass ich, als ich die Beschreibung der Concerte dort, nebst einigen eingelegten Zetteln davon las und mir das dortige Wesen vergegenwärtigte, ein angenehmes Gefühl über die Veränderung meiner Lage hatte. Vergleichen kann man's gar nicht, denn während sie dort fortwährend Zank und Streit und kleine Kritteleien treiben, so habe ich hier diesen ganzen Winter

[1]) Briefe II. pag. 119.
[2]) Ebend. pag. 160.
[3]) Ebend. pag. 192.
[4]) Ebend. pag. 117.

hindurch noch keinen verdriesslichen Tag, fast kein ärgerliches Wort von meiner Stellung und viele Freuden und Genüsse gehabt."

Das erste Concert, welches Mendelssohn im Gewandhause dirigierte, fand am 4. October 1835 statt und zwar mit dem günstigsten Erfolge. Er wurde bei seinem Auftreten mit lauten Beifallsbezeugungen empfangen. Die Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete das Concert; sie wurde lebhaft applaudiert. Wie Mendelssohn selbst in dem oben erwähnten Briefe schreibt, giengen die folgenden Stücke: Scene und Arie von Weber, von Frl. Grabau gesungen, das Violinconcert von Spohr, welches Musikdirector Gehrke aus Berlin spielte, wie die Introduktion aus Cherubini's „Ali Baba", an deren Ausführung sich auch die Sing-Akademie und der Thomanerchor betheiligten, weniger gut. Dagegen wurde die im zweiten Theil folgende B-dur-Symphonie von Beethoven vortrefflich ausgeführt, und die Leipziger jubelten nach jedem Satze.

Auch in den Gewandhaus-Concerten wurden bisher die Symphonien durch den Concertmeister vom ersten Geigenpult aus dirigiert. Mendelssohn führte auch hier gleich mit dem ersten Concert, das er leitete, die neue Praxis ein, nach welcher der Musikdirektor die Direktion aus der Partitur übernimmt.

Wenige Tage darauf, am 9. October unterstützte er Moscheles, damals Professor an der Londoner Akademie, in dem Concert, das dieser während seines vorübergehenden Aufenthalts in Leipzig veranstaltete. Er spielte mit ihm dessen: „Hommage à Haendel" und dirigierte die „Hebriden-Ouvertüre".

Das zweite, am 11. October stattfindende Abonnements-Concert brachte als hervorragendste Nummer das Schlussfinale aus dem „Don Juan", welches bei der Theatervorstellung meist weg bleibt; das dritte die A-dur-Symphonie von Beethoven; das vierte eine Symphonie von Onslow und Mendelssohn's Clavier-Concert; das fünfte das Finale aus Montecchi und Capuletti; das sechste das erste Finale aus Titus und die Eroica; das siebente eine Symphonie von Ries; das achte, das am 13. December stattfand, die Ouvertüre zur „schönen Melusine" zum zweiten Mal. Daneben

wirkte Mendelssohn auch in andern Concerten mit, wie am 9. November in dem von Clara Wieck [1]) veranstalteten, in dem er mit der Concertgeberin und einem Herrn Rakemann Bach's Tripelconcert in D-moll spielte. So hatte er in diesen wenigen Wochen hinlänglich dargethan, wie ernst und gewissenhaft er die Interessen des ihm anvertrauten Instituts wahrte. Eine Reihe der besten Meisterwerke hatte er in so kurzer Zeit und zwar meist in der vortrefflichsten Ausführung dem Publikum vorgeführt, so dass dies ihn schon jetzt enthusiastisch verehrte. Wie erwähnt stand das Leipziger Gewandhaus-Orchester in Bezug auf die technische Ausführung bereits vor Mendelssohn in gutem Ruf, und auch in Hinsicht auf die feinere Auffassung hatte der Concertmeister Matthäi manches bei ihm erreicht. Allein gerade nach dieser Seite fand Mendelssohn noch ein weites Feld zu erfolgreicher Thätigkeit. Als einer der geschmack- und verständnissvollsten Claviervirtuosen seiner Zeit, wusste er selbst die technische Ausführung der Orchesterwerke im Gewandhause zu höherer Vollkommenheit zu führen; sein eingehendes, durch die allseitigste Bildung unterstütztes tiefes Verständniss der Meisterwerke aller Länder und Jahrhunderte, wie seine grosse Befähigung dies in wenigen Worten auch Andern zu erschliessen, machten es ihm möglich Aufführungen zu erzielen, wie sie bisher kaum geahnt worden waren. Eine solche Verwendung der dynamischen Mittel, eine so meisterhafte Gruppierung der einzelnen Partien, und die gewissenhafteste Scheidung in Haupt- und Nebenpartien, eine solche schwunghafte und feurige Ausführung hatte man in Leipzig bisher kaum möglich gehalten, und mit stets wachsender Bewunderung schloss dies sich dem genialen Meister an.

In diese ersten Tage seines Leipziger Aufenthalts fallen auch einige andere, zwar nicht bedeutende, aber doch ihn angenehm berührende Ereignisse, wie der Besuch seiner Schwester Fanny mit ihrer Familie und ein längerer Aufenthalt Chopin's in Leipzig. Namentlich über letztern berichtet er ziemlich ausführlich in dem Briefe vom 6. October 1835. [2]) Während dessen Anwesenheit

[1]) Später, wie bekannt: Gattin Robert Schumanns.

[2]) Briefe II. pag. 99.

noch kamen auch Haendel's Werke in 32 Bänden an, welche das Comité des Kölner Musikfestes dem Dirigenten Mendelssohn als Geschenk übersandte, und beide hatten „eine kindische Freude" daran. Einen silbernen Pokal — den Bayenthurm, das Marktzeichen der Stadt darstellend — hatte Mendelssohn von einer Zahl seiner Verehrer bald nach Beendigung des Festes erhalten. — Da traf ihn mitten in diesen Tagen reicher Thätigkeit und frohen Genusses ein erschütternder Schlag. Sein Vater starb am 19. November $10^1/_2$ Uhr „unerwartet, wie er es sich gewünscht". Wir haben schon früher angedeutet, wie schwer Mendelssohn dadurch gebeugt wurde. „Es ist das grösste Unglück", schreibt er an Schubring,[1]) „was mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich entweder bestehen, oder daran erliegen muss. Ich sage mir dies jetzt nach drei Wochen, ohne jenen scharfen Schmerz der ersten Tage, aber ich fühle es sicherer: es muss für mich ein neues Leben anfangen, oder alles aufhören — das alte ist nun abgeschnitten." Einige Beruhigung gewährt es ihm, dass seines Vaters Ende so ruhig war, wie es sich dieser von Gott erbeten hatte. „Gott hat meinem Vater", schreibt er in dem erwähnten Briefe weiter, „die Bitte, die er lange wiederholt hatte, gewährt; sein Ende war so ruhig und sanft, und so unerwartet schnell, wie er es sich gewünscht hatte; Mittwoch den 18. war er noch von allen den Seinigen umgeben, ging Abends spät zu Bette, klagte Donnerstag früh ein wenig, und um $10^1/_2$ Uhr war sein Leben geendet. Die Aerzte wissen der Krankheit keinen Namen zu geben. — Gerade so soll mein Grossvater Moses gestorben sein, wie der Onkel uns sagte; in demselben Alter, ohne Krankheit, heiteren und ruhigen Sinnes. Ich weiss nicht", fährt er dann fort, „ob Du wusstest, wie besonders seit einigen Jahren mein Vater gegen mich so gütig, so wie ein Freund war, dass meine ganze Seele an ihm hing, und ich während meiner langen Abwesenheit fast keine Stunde lebte, ohne seiner zu gedenken; aber da Du ihn in seinem Hause mit uns Allen, und in seiner Liebenswürdigkeit gekannt hast, so wirst Du Dir denken können, wie mir jetzt

[1]) Briefe II. pag. 104.

zu Muthe ist.“ — Auch in mehreren spätern Briefen noch spricht sich sein tiefer Schmerz über den herben Verlust aus; grosse Beruhigung findet er darin, dass ihn seine Mutter so würdig und gefasst erträgt, wie endlich in dem Gedanken: nach wie vor nach der Zufriedenheit des Vaters zu streben. Er „zwingt sich zu seinen (Leipziger) Verpflichtungen, um sich über die erste Zeit, in der man am liebsten ganz unthätig wäre, nicht nutzlos hinweg zu bringen.“

Diesen Verpflichtungen unterzog er sich auch bald wieder mit der gewissenhaftesten Sorgfalt. Fast jedes Concert brachte den entzückten Leipzigern eine Ueberraschung: durch Aufführen eines neuen, oder doch weniger bekannten, wie durch die vollständig neue und eigenthümliche Auffassung und vollendete Ausführung beliebter älterer Werke. Selbst Mozart's und Haydn's Sinfonien, die Lieblinge der Leipziger wie der gesammten Nation in jener Zeit, gewannen unter Mendelssohn's Leitung neuen Reiz. Die noch weniger bekannten, gewaltigen Tonschöpfungen eines Bach, Haendel und Beethoven reihte er durch ewig mustergültige Aufführungen dem Musikleben Leipzigs zu bleibendem Besitz ein. So brachte das 10. Gewandhaus-Concert (am 11. Februar 1836) Beethoven's 9. Sinfonie, unter Mendelssohn's Leitung so vortrefflich ausgeführt, dass dies gigantische Werk einen Erfolg errang, wie vorher weder in Leipzig noch an einem andern Orte. Die grosse Sorgfalt, welche Mendelssohn auf scharfe Gliederung und Gruppierung der rhythmischen Partien überhaupt beim Einstudieren der Orchesterwerke verwandte, erwies sich namentlich bei der grössten Sinfonie Beethoven's ausserordentlich erfolgreich. Nur dadurch, dass die kolossalen Verhältnisse derselben übersichtlich und anschaulich werden, ist es möglich sie zu verstehen und zu würdigen. Ein anderes bedeutenderes Werk Beethoven's, das Tripel-Concert (für Violine, Violoncello und Pianoforte) wurde noch in diesem Winter — am 25 März in einem Benefiz-Concert für Fräulein Grabau — zum ersten Male aufgeführt. Neben Mendelssohn, welcher die Clavierstimme ausführte, wirkten als Solo-Cellist der Vater der Benefiziantin — Grabau, — als Solo-Violinist aber Ferd. David mit. Namentlich

durch diesen vortrefflichen Geiger gewann das Gewandhaus-Orchester eine bedeutende Kraft. Mendelssohn, seit einer Reihe von Jahren mit ihm befreundet, hatte, als er ihn nach langer Zeit in Berlin, am Sarge seines Vaters, wiedergefunden, ihn bewogen mit nach Leipzig zu gehen. Am 10. December 1835 trat David zum ersten Mal im Gewandhaus-Concert auf, mit einem so durchgreifenden Erfolge, dass sofort der Wunsch rege wurde, ihn an Stelle des, am 4. November verstorbenen Concertmeister Matthäi für das Gewandhaus zu gewinnen. Mit dem 25. Februar 1836 trat er diese neue Stellung auch wirklich an, und wie treu er unsern Meister Mendelssohn in seinen Bestrebungen für Hebung der Leipziger Musikzustände unterstützt hat, ist hinlänglich bekannt. Namentlich als Orchestergeiger hat David einen europäischen Ruf erworben. Sein Antheil an der Ausbildung des Gewandhaus-Orchesters bis zu höchster Virtuosität ist nicht gering. Unübertroffen ist die Art und Weise, wie er den Intentionen Mendelssohn's folgte, um sie sofort dem Orchester zu vermitteln; dadurch gewann er einen durchgreifenden Einfluss nicht nur auf die Streichinstrumente, die er mit seltener Energie und mit feinstem Verständniss zu führen weiss, sondern auch auf die Blasinstrumente. Nicht minder gross sind seine Verdienste um die Pflege der Kammermusik. Die, von seinem Vorgänger bereits eingerichteten Quartett-Abende zeigten ihn auch als einen vortrefflichen Quartettgeiger und sie erreichten gar bald einen nicht minder verbreiteten Ruf als die Gewandhaus-Concerte. Fast noch grössere Bedeutung gewann er als Lehrer an dem später errichteten Conservatorium in Leipzig; eine bedeutende Reihe der besten Geiger in unsern deutschen Orchestern sind aus seiner Schule hervorgegangen. Wie sehr ihm Mendelssohn zugethan war, das ersehen wir namentlich aus dem Briefe, den dieser von Berlin unterm 30. Juli 1838 an ihn richtete.

Eine so überaus reiche und vielseitige praktische Thätigkeit, wie sie Mendelssohn in diesem Winter entwickelte, beschränkte natürlich seine selbstschöpferische. Ausser der Vollendung seines grossen Oratoriums: „Paulus“ erwähnt das Verzeichniss seiner Werke nur ein Lied und mehrere Klavierstücke, die in Leipzig

1836 entstanden. Des Meisters Absicht war ursprünglich das Oratorium schon früher, für eine Aufführung in Frankfurt zu vollenden. In dem Briefe an den Vater vom 3. April 1835 aus Düsseldorf[1]) schreibt er hierüber: „Mein Oratorium wird erst im November in Frankfurt aufgeführt werden, wie mir Schelble[2]) schreibt, und so lieb es mir wäre, wenn Du es bald hörtest, so möchte ich doch noch lieber, Du hörtest es bei dem Musikfeste im nächsten Jahre zuerst. Um dies bestimmt anzunehmen, habe ich mir vorbehalten, die Aufführung in Frankfurt abzuwarten, damit ich selbst es erst höre und wisse, ob es für das Musikfest passt; aber wenn das der Fall ist, wie ich hoffe und wünsche, so wird sich's da viel schöner ausnehmen, und dann ist es das Musikfest, das Du lieb hast, und Pfingsten statt November, und besonders werde ich dann schon wissen, ob es Dir gefallen wird oder nicht, worüber ich jetzt noch nicht sicher bin."

Diese projektierte Aufführung fand bekanntlich nicht statt; die erste erfolgte beim rheinischen Musikfeste am Pfingstsonntag den 22. Mai 1836 in Düsseldorf. Die Proben waren bisher von Rietz so sorgfältig geleitet worden, dass Mendelssohn, als er am 8. Mai in Düsseldorf ankam, sein Werk vollständig einstudiert vorfand. Die Solis wurden von Frau Fischer-Achten, Fräulein Grabau, Herrn Schmetzer und Wersing gesungen. Es ist hinlänglich bekannt, einen wie glänzenden Erfolg das Werk schon bei dieser ersten Aufführung errang. Nur Mendelssohn selbst war noch nicht damit zufrieden; er nahm mit ihm so durchgreifende Veränderungen vor, dass die vorhandenen bereits gedruckten Stimmen unbrauchbar wurden.

Es waren dies meist Kürzungen, sowol im Grossen und Ganzen, wie an den einzelnen Nummern. Mehrere Stücke beseitigte er ganz, andere wie die H-moll-Arie des Paulus kürzte er bis auf ein Drittel ihrer ursprünglichen Fassung. In dieser Gestalt erst wurde dann das Oratorium gedruckt und machte in wenig Jahren seinen Triumphzug durch ganz Europa.

---

[1]) Briefe II. pag. 93.

[2]) Dirigent des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M.

Mendelssohn hatte dieser ersten Aufführung, wie er selbst an Schleinitz schreibt, mehr wie ein Zuhörer beigewohnt. „Mir war es sonderbar.“ heisst es in dem betreffenden Briefe [1]), „bei der ganzen Probenzeit und Aufführung dachte ich nur blutwenig an's Dirigieren, sondern lauschte darauf, wie sich das Ganze machte, und ob es mir recht wäre, ohne irgend an etwas anders zu denken. — Wenn die Leute mir Tusch brachten, oder klatschten, so war mir's wohl einen Augenblick lieb, aber dann kam mir der Vater wieder in den Sinn, und dann suchte ich wieder die Gedanken an meine Arbeit zu gewinnen.“

Am zweiten Tage des Düsseldorfer Musikfestes hatte Mendelssohn wieder vollauf Gelegenheit, sein eminentes Directionstalent zu entfalten. Ausser der grossen, erst kurz vorher veröffentlichten Leonoren-Ouvertüre, Mozarts: *„Davidde penitente“* und einem Psalm in Es von Haendel brachte das Concert dieses zweiten Tages auch Beethovens neunte Sinfonie, deren Aufführung mit so grossen Massen natürlich noch grössere Schwierigkeiten bereitete, als in Leipzig. Bei dem Concert des dritten Tages betheiligte sich Mendelssohn endlich auch noch als ausübender Künstler, indem er mit Ferdinand David die sogenannte Kreutzer-Sonate (Op. 47) spielte. Das Fest-Comité hatte als Zeichen seines Dankes ein höchst sinniges Geschenk für den vortrefflichen Dirigenten gewählt: ein Prachtexemplar der Partitur des Paulus mit Zeichnungen, die Hauptmomente des Oratoriums darstellend, und von ausgezeichneten Künstlern Düsseldorfs: Schrötter, Hübner, Steinbrück, Mücke und Mendelssohn's Schwager, dem Hofmaler Hensel, ausgeführt.

Den Sommer brachte Mendelssohn in Frankfurt a. M. zu. Durch die andauernde Krankheit des Dirigenten Schelble waren die Uebungen des dortigen Cäcilienvereins sehr ins Stocken gerathen, und so hatte man bereits Anfang des Jahres Mendelssohn die Direction des Vereins angetragen. In der Voraussetzung, dass sein Freund Schelble sich wieder erholt, „und dass er ihm vielleicht einen Dienst leistet, wenn er sein Institut den Sommer

[1]) Briefe II. pag. 127.

wieder in Bewegung bringt," übernahm er gern die Vertretung, „obgleich alle Reisepläne darüber flöten gingen". „Am Sonnabend den 4ten werde ich nach Frankfurt gehen", schreibt er an seine Mutter kurz nach dem Musikfest von Düsseldorf unterm 1. Juni 1836[1]), „und heut über 8 Tage dort den Cäcilien-Verein zum erstenmale dirigieren. — Freilich ist mein schöner Schweizerplan und das Seebad in Genua dadurch zu Wasser geworden; aber dass ich dem prächtigen Schelble und seinem Unternehmen einen Dienst leisten kann, ist mir auch sehr viel werth. Es war darauf und daran, dass der Cäcilien-Verein auseinander gehen sollte, und namentlich schien Schelble die Lauigkeit zu fürchten, die unter den Mitgliedern bei seiner Abwesenheit herrschen würde. Da sie nun alle glaubten und hofften, dass ich durch meine Gegenwart das ändern könnte, so bedachte ich mich nicht, obwohl die Frankfurter Musiker sich verzweifelt wundern werden, und ich will nur sehen, wie viel in 8 Wochen zu thun ist." In diesem Briefe spricht er auch seine Freude darüber aus, dass er nun festen Fuss in Deutschland gefasst hat, und nicht seiner Existenz halber nach dem Auslande zu gehen braucht. „Das hat sich", meint er, „namentlich seit seiner Leipziger Stellung gezeigt; er wird jetzt überall so aufgenommen, wie es sich ein Musiker nur wünschen könne."

In Frankfurt befand er sich bald äusserst behaglich. Der Cäcilienverein zeigte sich ihm sehr freundlich und so machte es ihm Freude, ihn zu fördern, so viel es in der kurzen Zeit nur angieng. Auch dass Hiller, auf den er viel hielt, die ganze Zeit zufällig dort zubrachte, hält er für einen grossen Gewinn. Eine besonders anziehende Episode war ihm auch seine Begegnung mit Rossini, den er bei Hiller traf; er beschreibt sie in dem Briefe vom 14. Juli[2]).

Zu eignen Schöpfungen gewann er auch in Frankfurt noch nicht die nöthige Sammlung; nur die Umarbeitung des Paulus wurde hier beendet. „Die ganze Zeit", schreibt er an Rebecka

[1]) Briefe II. pag. 123.
[2]) Ebend. pag. 128.

unterm 2. August[1]), „dass ich hier bin, habe ich noch an dem Paulus gearbeitet, weil ich ihn nun einmal so vollkommen als mir möglich ist, herausgeben will; auch weiss ich bestimmt, dass der Anfang des ersten, und das Ende des zweiten Theils ungefähr dreimal so gut geworden sind; also war's meine Pflicht. Denn es gelingt mir in manchen, namentlich in Nebensachen, bei so einer grossen Arbeit erst nach und nach, meinem eigentlichen Gedanken nahe zu kommen und ihn recht klar hinzustellen; bei den Hauptsachen und -Stücken kann ich freilich nachher nichts mehr ändern, weil sie mir gleich so einfallen; aber um das von Allem sagen zu können, dazu bin ich noch nicht weit genug. Nun arbeite ich aber schon etwas mehr als zwei Jahre an dem einen Oratorium; — das ist allerdings sehr lange, und ich freue mich auf den Moment, wo ich auch mit den Druckcorrecturen fertig werde, und was anders anfangen kann."

Das bedeutsamste Ereigniss dieses Aufenthalts war für ihn selbst jedenfalls seine, noch vor seiner Abreise erfolgende Verlobung mit Cécilie Jeanrenaud, jüngster Tochter eines reformierten Predigers in Frankfurt, und Schwester der Julie Jeanrenaud, welcher das Liederheft Op. 34 gewidmet ist.

Einen weitern Ausflug machte Mendelssohn nach Scheveningen, um durch Seebäder seine angegriffenen Nerven zu stärken und kehrte dann im Herbst wieder in seine Stellung nach Leipzig zurück. Das erste Gewandhaus-Concert fand am 2. October statt, und brachte als Neuigkeit die grosse Leonoren-Ouvertüre. Wie im vorigen Winter war Mendelssohn auch in diesem fortwährend darauf bedacht, das Interesse des Publikums an den Concerten zu steigern und zu erhalten. So brachte das dritte Concert die zweite Leonoren-Ouvertüre in einer so vorzüglichen Aufführung, dass sie stürmisch da capo verlangt wurde. Ein Hauptereigniss dieses Winters war die Aufführung des „Israel in Egypten", welche am 7. November 1836 in der erleuchteten Paulinerkirche stattfand. Neu war für Leipzig die Mitwirkung der Orgel, für welche Mendelssohn wieder, wie schon zum „Salomon" für das Düssel-

[1]) Briefe II. pag. 134.

dorfer Musikfest, nach dem bezifferten Bass continuo die Orgelstimme sorgfältig ergänzt hatte. Dem, nahe an 300 Sängern und Sängerinnen zählenden Chor gegenüber war auch das Orchester entsprechend verstärkt. Die Soli's waren in den Händen von Künstlern und kunstgeübten Dilettanten, und da das Ganze mit der grössten Sorgfalt einstudiert war, so machte es wieder den gewaltigsten Eindruck. Leipzig freute sich dieser Aufführung wie eines „aus eigenen Mitteln veranstalteten Musikfestes". Ein zweites feierte es schon Ausgang des Winters, am 16. März 1837, an welchem Tage, wiederum in der Paulinerkirche, mit einem noch zahlreichern Chor unter Mendelssohn's Leitung dessen „Paulus" aufgeführt wurde.

Kurze Zeit darauf fand in Frankfurt seine Vermählung statt. Welch dauerndes Glück ihm dadurch bereitet wurde, das spricht er in mehreren seiner Briefe mit warmer und tiefer Empfindung aus. „Es hat sich", schreibt er von Bingen unterm 14. Juli 1837 an Schubring [1]), „seit wir uns nicht gesehen haben, in den wenigen Monaten so viel und so herrlich mit mir verändert, dass ich Dir's gar nicht zu sagen weiss. — Du wirst, wie ich hoffe, im nächsten Winter einmal bei mir wohnen, und einige Tage ganz mit uns zubringen — dann siehst Du in kurzer Zeit, was ich Dir in der längsten doch nicht beschreiben könnte"; und wiederholt berichtet er an seine Freunde Hiller, Klingemann und andere von der glückseligen Behaglichkeit seines Familienlebens.

Er brachte den ganzen Sommer in Frankfurt und am Rhein zu. Mitte September gieng er nach Birmingham zum Musikfeste — das am 19. — 22. September stattfand — und auf welchem „Paulus" in England zum ersten Male aufgeführt wurde. Ueber die Triumphe, welche er hier wieder errang, berichtet er an seine Mutter [2]): „Das muss ich Dir aber sagen, weil ich weiss, dass es Dich freut, dass ich einen so glänzenden Erfolg noch niemals gehabt habe, und ihn wohl nie entschiedener haben kann, als bei dem Musikfest. Der Applaus und das Zurufen, wenn ich mich

[1]) Briefe II. pag. 149.
[2]) Ebend. pag. 150.

nur sehen liess, wollte gar nicht aufhören, und machte mich zuweilen wirklich lachen, weil ich z. B. bei einem Clavier-Concert gar nicht dazu kommen konnte, mich vor's Instrument zu setzen; und was besser ist als der Beifall, und was mir meinen Erfolg verbürgte, sind die Anerbietungen, die mir von allen Seiten gemacht werden, und die diesmal noch ganz anders lauten als jemals sonst."

Am 2. October, Nachmittags 2 Uhr, traf er wieder in Leipzig ein, und um 6 Uhr dirigierte er bereits im ersten Abonnements-Concert dieses Winters die Jubel-Ouvertüre und die C-moll Sinfonie. „Die Posaunen und Pauken", schreibt er an seine Mutter[1]), „strengten sich so an, dass mir allerdings am Schluss des Concerts etwas caput zu Muthe war." Auch in diesem und dem kommenden Winter entwickelte er dieselbe rastlose Thätigkeit wie in dem vorangegangenen. Fortwährend war er bemüht, aus dem reichen Schatz aller Nationen das Beste auszusuchen, um es dann in vorzüglichen Aufführungen seinem, ihn immer enthusiastischer verehrenden Publikum zu vermitteln. Besonders hervorragend waren in diesem Winter die Aufführung des „Messias" von Haendel, und die Anordnung von vier, im Februar und März 1838 stattfindenden Abonnementsconcerten als sogenannten „historischen". Der „Messias" wurde am 16. November 1837 wiederum in der Pauliner-Kirche aufgeführt, ähnlich wie früher „Israel in Egypten". Jene „historischen" Concerte verfolgten die gesammte Entwickelung von Bach bis auf die Jetztzeit in einzelnen hervorragenden characteristischen Werken. Auch dadurch wurden einzelne Gewandhausconcerte dieses Winters zu besonders glänzenden, dass es ihm gelungen war, in Clara Novello eine der hervorragendsten Sängerinnen für einige Concerte zu gewinnen. Von den eignen Compositionen ist der 42. Psalm zu erwähnen, der im X. Abonnementsconcert, am 1. Januar 1838, aufgeführt wurde.

Anfang dieses Monats war auch wieder die Einladung zur Uebernahme der Leitung des rheinischen Musikfestes an ihn ergangen, und Mendelssohn sagte bereitwillig zu, unter der Be-

[1]) Briefe II. pag. 154.

dingung, dass man auf seine Vorschläge in Betreff des Programms eingehen würde. Wie bei den Gewandhausconcerten wollte er auch hier immer „wenigstens ein Stück auf dem Programm haben wodurch man möglicher Weise einen Fortschritt nachweisen könne". Neben Haendel sollte diesmal auch Bach vertreten sein, und für den zweiten Tag brachte er Cherubini's, damals neues, Requiem für Männerstimmen in Vorschlag. Seine Wünsche wurden in Bezug auf Bach erfüllt, und Mendelssohn dirigierte das Musikfest mit dem besten Erfolge. Ein anderer Plan, den Mendelssohn jener Zeit anregte, blieb leider unerfüllt. Einem seiner Verleger, N. Simrock in Bonn, der ihm bisher „immer wolwollend und gefällig entgegen gekommen war", und der ihm auch in Cöln „in freundlicher und ausgezeichneter Art seine Zufriedenheit über die Erfolge der, von ihm verlegten Compositionen ausgesprochen hatte," machte er den Vorschlag zu einer Gesammtausgabe der Haupt-Oratorien Haendels. Mendelssohn wollte dazu die Orgelstimme ausschreiben, die dann in kleinern Noten oder mit anderer Farbe in die Partitur gesetzt werden sollte. Ein Anhang sollte sie zugleich für Clarinetten, Fagotte und andere Instrumente des jetzigen Orchesters arrangiert, bringen, für Aufführungen, denen die Orgelbegleitung mangelt. Jedenfalls ist zu bedauern, dass dieser Plan nicht zur Ausführung kam.

Den grössten Theil des Sommers brachte Mendelssohn diesmal in Berlin zu. Im Herbst kehrte er wieder nach Leipzig zurück, und begann hier mit den Proben zu einer Wiederholung des „Paulus". Die Aufführung, welche am 15. September stattfand, musste an seiner Stelle David leiten, da er an den Masern erkrankt war. Erst beim zweiten Abonnementsconcert war Mendelssohn wieder so weit hergestellt, dass er die Direction übernehmen konnte; und nun begann er wieder, ganz wie in den vorhergehenden Jahren, seine staunenerregende Thätigkeit. Häufiger als früher wurden in diesem Winter Ensemble's und ganze Finale's aus Opern in den Abonnements-Concerten aufgeführt, wie das Septett aus „*Cosi fan tutti*", ein Terzett mit Chor aus „Medea" von Cherubini; einzelne Nummern aus „Lodoiska" von demselben Meister; das erste Finale aus „Euryanthe", das Schlussfinale aus

„Fidelio“ u. s. w. Daneben wurde auch der Gegenwart ihr Recht, durch die Aufnahme neuer Sinfonien von Kalliwoda, Lachner, Möhring und Dobrycinsky in das Programm der Gewandhaus-Concerte. Besondere Erwähnung verdient noch die Aufführung der, von Robert Schumann aufgefundenen C-dur-Sinfonie von Franz Schubert, welche im 20. Abonnements-Concert stattfand.

Trotz dieser vielseitigen practischen Thätigkeit schuf Mendelssohn in diesem Jahre eine beträchtliche Zahl bedeutender Werke, die wir später noch betrachten. Auch sein neues Oratorium „Elias“ beschäftigte ihn bereits ganz ernstlich. Anfangs war es seine Absicht gewesen, den Petrus zum Stoff zu wählen. Er schreibt hierüber an Schubring unterm 14. Juli 1837 [1]): „Mehrere äussere Gründe sprechen dafür, zum Stoff den Petrus zu wählen — namentlich die Bestimmung für das Düsseldorfer Musikfest zu Pfingsten, und die bedeutende Stelle, die das Pfingstfest in diesem Stoffe einnehmen würde. Zu diesen äusserlichen Gründen rechne ich auch, dass ich gern (in Verbindung mit einem grössern Plan für ein späteres Oratorium) die beiden Hauptbekenner und -Stützen der christlichen Kirche in Oratorien einander gegenüberstehen, also zu meinem Paulus noch den Petrus hätte. Dass es an innerlichen Gründen nicht fehlt, „die mir den Stoff werth machen, brauche ich Dir nicht zu sagen, und auch bei diesen innerlichen steht die Ausgiessung des heiligen Geistes, die den Mittelpunkt oder Hauptpunkt bilden müsste, sehr oben an.“ Die Bedenken, die ihm dieser Stoff erregt, und die er im weitern Verlauf des Briefes entwickelt, bewogen ihn denselben aufzugeben, und an seiner Stelle „Elias“ zu wählen. — Das niederrheinische Musikfest des Jahres 1839 dirigierte er mit Rietz gemeinschaftlich, und weilte dann den Sommer wieder in Frankfurt und am Rhein.

Schon Anfang September ist er wieder in Leipzig, um alsbald mit erneutem Eifer seine Berufsthätigkeit aufzunehmen. Jetzt gelang es ihm auch endlich für das Gewandhausorchester eine Zulage zu erwirken. Er schreibt hierüber an Moscheles (Leipzig,

[1]) Briefe II. pag. 147.

den 30. November 1839[1]): „Wie herrlich wären die Concerte auf den Fuss zu bringen, wenn ein ganz klein bischen Geld da wäre. Aber an dem verwünschten Geld stösst und hakt sich's überall, und wir kommen lange nicht so vorwärts, wie wir möchten; auf der einen Seite stehen die Philister, und denken, Leipzig sei Paris, und alles sei vortrefflich, und wenn die Musiker im Orchester nicht hungerten, so wär's nicht Leipzig mehr, und auf der anderen stehen die Musiker, oder vielmehr sie gehen, sobald sie irgend können, und ich gebe ihnen noch obendrein Briefe mit, damit sie aus dem Elend kommen.“ Nachdem er sich dann ziemlich bitter über die herrschende Denkmalswuth ausgesprochen, fährt er fort: „Mein Steckenpferd ist jetzt unser armes Orchester und seine Verbesserung. Ich habe ihnen mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei eine Zulage von 500 Thalern ausgewirkt, und ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben. Wenn das die Stadt thut, so kann sie auch Sebastian Bach ein Monument vor die Thomasschule setzen. Aber erst die Zulage. Du siehst, ich bin ein ganz rabiater Leipziger. Es würde Dich aber rühren, wenn Du es in der Nähe sähest, und dabei hörtest, wie die Leute alle Kräfte anspannen, um was Gutes zu leisten.“

Folgenschwerer für Leipzig war noch die Gründung des Conservatoriums, für welche Mendelssohn bereits im Frühjahr 1840 die ersten entscheidenden Schritte unternahm. Der 1839 in Leipzig verstorbene Oberhofgerichtsrath Heinrich Blümner hatte in seinem Testament die Summe von 20,000 Thlr. zur Gründung eines der Kunst oder Wissenschaft gewidmeten Instituts ausgesetzt, und deren Verwendung dem Könige von Sachsen anheimgestellt. Mendelssohn wandte sich unterm 8. April 1840 an den damaligen Kreisdirector von Falkenstein in Dresden, und bat um dessen Vermittelung zur Erlangung des obenerwähnten Legats für Gründung einer Musikschule in Leipzig, indem er die Ansprüche dieser Stadt auf ein derartiges Institut klar darlegte, und zugleich die Grundlinien desselben beifügte. Ohnstreitig im Zusammenhange

[1]) Briefe II. pag. 213.

hiermit steht die zweite, für den König von Sachsen in einem ausserordentlichen Abonnements-Concert am 16. December veranstaltete Aufführung des Lobgesanges von Mendelssohn, über deren unerwartet günstigen Erfolg er an seine Mutter unterm 27. October 1840 berichtet[1]): „Der König hatte schon während der Pause mich holen lassen, wobei ich durch die doppelte Damenreihe durchzupassiren hatte (Du kennst die Einrichtung unsers Saales), um zu der Stelle zu gelangen, wo er mit seinem Hofstaat sass. — Er hatte sich ziemlich lange und sehr gemüthlich und freundlich mit mir unterhalten, und recht gut über Musik gesprochen. Im zweiten Theil war nun der Lobgesang, und beim Schluss, wie ich schon vom Pulte fort bin, sagen sie auf einmal um mich herum: „jetzt kommt aber der König zu ihm", und da war er richtig durch die Damenreihe durchgegangen, kam an mein Pult (Du kannst Dir denken, was es für ein allgemeiner Jubel war) und sprach so höchst lebendig und herzlich und mit so vieler Wärme zu mir, dass mir's wahrlich eine grosse Freude und Ehre war, citirte mir die einzelnen Stellen, die ihm am besten gefallen hatten, dankte den Sängerinnen und Sängern, und ging dann fort, während das ganze Orchester und der ganze Saal die besten Knixe und Diener machten, die sie nur irgend auftreiben konnten." Bereits unterm 9. Januar 1841 berichtet dann Mendelssohn seinem Bruder Paul, dass der König geneigt sei, das im Februar zahlbare Legat zur Gründung des Conservatoriums zu bewilligen. Nur die mittlerweile mit Mendelssohn von Berlin aus gepflogenen Verhandlungen wegen Uebernahme einer Stelle und seine demnächstige Uebersiedelung nach der genannten Stadt verzögerten die Ausführung jenes Plans.

Auch in anderer Beziehung wurde das Jahr 1840 zu einem mannichfach bewegten für Mendelssohn. Die Feier des vierhundertjährigen Jubelfests der Erfindung der Buchdruckerkunst wurde natürlich in Leipzig zu einer ausgedehnten und glänzenden. Den musikalischen Theil leitete Mendelssohn; er schrieb dazu ausser mehreren Festgesängen seine grosse Sinfonie-Cantate —

[1]) Briefe II. pag. 147.

den obenerwähnten Lobgesang. Sie wurde am 25. Juni 1840 Nachmittags in der Thomaskirche aufgeführt, und machte einen gewaltigen Eindruck.

Jetzt dachte er auch an Realisierung des Gedankens, dem grossen Leipziger Thomascantor Joh. Seb. Bach ein Denkmal zu setzen: er veranstaltete zu diesem Zwecke zunächst ein Orgelconcert — am 6. August in der Thomaskirche — und zwar, wie er seiner Mutter schreibt „solissimo". „Ich spielte neun Stücke", berichtet er weiter, „und zum Schluss eine freie Phantasie. Das war das ganze Programm. Obwohl ich ziemlich bedeutende Kosten hatte, sind doch über 300 Thaler rein übrig geblieben."

So übermässige Anstrengungen blieben nicht ohne nachtheilige Folgen für seine Gesundheit. Er erkrankte kurze Zeit nach diesem Orgelconcert ganz bedenklich, und erholte sich nur langsam. Kaum genesen, folgte er wieder einer Einladung nach England, um das Musikfest in Birmingham zu leiten, bei welchem auch — am 23. September — sein Lobgesang zur Ausführung gelangt. Am 2. October reiste Mendelssohn von London in Begleitung von Moscheles und einem Londoner Freunde — Chorley — ab, und traf erst zum zweiten Abonnements-Concert in Leipzig wieder ein.

Einen ganz besonders glänzenden Erfolg errang die erste Aufführung der Sinfonie-Cantate im Gewandhaus-Concert am 3. December. Das Hauptereigniss dieses Winters, und wol auch den Höhepunkt der gesammten öffentlichen Thätigkeit Mendelssohn's in Leipzig bildet gewiss die Aufführung der Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in der Thomaskirche am 4. April 1841. Mit ihr schloss zugleich seine Wirksamkeit für diesen ersten mehrjährigen Aufenthalt in Leipzig ab. Ende Juli bereits folgte er dem ehrenvollsten Rufe nach Berlin.

Das Jahr vorher hatte einer der kunstsinnigsten Monarchen Europa's — der Preussenkönig Friedrich Wilhelm IV. — den Thron bestiegen; mit dem wärmsten Sinn und dem tiefsten Verständniss für die Kunst wurde er dieser gar bald ein eifriger Beschützer. Er war emsig bemüht, die bedeutendsten Talente an seinen Hof zu ziehen, aber nicht nur, um diesem durch berühmte Namen

höhern Glanz zu verleihen, sondern um die künstlerische Production zu fördern, und das neu erwachende Kunstleben seines Volkes in feste und sichere Bahnen zu leiten. Was er nach dieser Seite für die Entwickelung der Malerei, Sculptur und Architectur gewirkt, ist hinlänglich bekannt, und liegt ausser dem Bereich unserer Darstellung.

Es lag zuvörderst in seinem Plane, die königliche Academie der Künste umzugestalten. Sie sollte in vier Klassen: für Malerei, Sculptur, Architectur und Musik, eingetheilt werden; jede Klasse sollte einen Dirigenten erhalten, die Oberleitung der Academie aber nach einer bestimmten Reihenfolge von diesen Directoren abwechselnd geführt werden. Zum Dirigenten der musikalischen Klasse war Mendelssohn ausersehen, und im Auftrage des Königs hatte der Wirkliche Geheime Rath von Massow den Bruder Mendelssohn's — Paul — veranlasst, die Vermittelung in dieser Angelegenheit zu übernehmen. Paul gieng natürlich mit Freuden darauf ein, da es sein und der ganzen Familie sehnlichster Wunsch war, ihren Felix in unmittelbarer Nähe und in so ehrenvoller Stellung zu wissen. Dieser dagegen erscheint von vornherein mehr geängstigt als erfreut durch den Antrag. Auch er verkennt keinen Augenblick die grossen Vortheile, welche eine solche Stellung ihm bieten würde, aber es steigen doch auch sofort eine ganze Reihe von Bedenken in ihm auf, die ihn zu keiner rechten Freude kommen lassen. Ein Hauptgrund, der ihm vielleicht selbst nie recht zum Bewusstsein gekommen ist, war ohnstreitig seine nicht geringe Abneigung gegen das öffentliche Musikleben und einzelne Musikinstitute Berlins, der er mehrfach in Briefen Ausdruck giebt.

Als er 1833 zum Mitglied der Berliner Academie gewählt werden sollte, war er sehr zweifelhaft, ob er die Wahl annehmen würde — und seine Urtheile über die musikalische Section sind nichts weniger als anerkennend. Mit einer gewissen Bitterkeit bespricht er in mehreren Briefen die Musikzustände Berlins im Allgemeinen, wie die Thätigkeit Einzelner. „Der ganze hiesige musikalische Zustand", schreibt er von Berlin an Hiller [1]), „hängt mit

[1]) Briefe II. pag. 171.

dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so dass man sich wohl an einzelnen Erscheinungen erfreuen, aber mit keiner näher befreunden kann.“ An Ferdinand David schreibt er [1]): „Man möchte zuweilen missmüthig werden, wenn man die vielen schlechten Talente mit dem sehr edlen Streben, und die vielen guten mit dem so gemeinen sieht; und da ist denn ein rechtes Talent mit dem rechten Willen doppelt erquicklich. Von der ersten Art scheint es hier (in Berlin) zu wimmeln; fast alle jungen Musiker, die mich hier besucht haben, musste ich mit wenig Ausnahme dazu rechnen; sie loben und lieben Gluck und Haendel und alles Gute, und sprechen immer davon, und was sie machen, ist so gründlich verfehlt und so sehr langweilig.“ Die Erinnerung an die Kränkungen, welche er in Berlin erfahren, wie die Thatsache, dass man hier seinen Arbeiten gegenüber bisher sich vorwiegend kühl, zum Theil abwehrend verhalten hatte, mochten an der Abneigung, Leipzig mit Berlin zu vertauschen, nicht den geringsten Antheil haben. In Leipzig fanden seine Bestrebungen nicht nur bei Einzelnen, sondern in der ganzen Stadt die kräftigste Unterstützung und den freudigsten Wiederhall. Hatte doch ganz Leipzig selbst an seiner Verlobung Antheil genommen, durch die ganz besondere Auszeichnung des 12. Abonnements-Concerts im Winter 1836; wenn er schied oder wiederkehrte, so waren Abschied oder Wiedersehen immer so herzlich, wie nur bei einer durch engste Bande der Liebe und Freundschaft verbundenen Familie. Mehrfach spricht er es gegen seine Freunde aus, dass seine Leipziger Stellung ganz wie für ihn geschaffen sei; obgleich auch sie ihm mancherlei Unbequemlichkeiten bereitete, hält er sie dennoch für die angenehmste, und selbst gar keine inne zu haben, scheint ihm nicht angenehmer. Alles dies macht die besondere Rückhaltung, mit welcher er diese Angelegenheit betrieb, erklärlich. „Die Berliner Angelegenheit“, schreibt er seinem Bruder Paul [2]), „liegt mir sehr im Kopfe, und giebt mancherlei zu denken. — Ich bezweifle noch immer, dass sie zu dem Resultate führen wird, welches wir beide (wie ich

[1]) Briefe II. pag. 173.
[2]) Ebend. pag. 267.

denke) am liebsten hätten, weil ich immer noch bezweifle, dass Berlin ein Boden ist, wo sich gerade Einer von meiner Kunst nur leidlich heimisch fühlen kann, trotz aller Ehren und Gelder; aber die blosse Andeutung daran giebt mir einen gewissen innern Ruck, eine gewisse Satisfaction, die mir viel werth ist, wenn ich auch niemals mit einem Menschen davon sprechen könnte — mit einem Worte ich fühle, dass man mir eine Ehre angethan hat, und freue mich dessen.“ Zu alledem kam noch hinzu, dass Mendelssohn von vorn herein in die Realisierung des Plans zur Umgestaltung der Academie starke Zweifel setzte. Nach seiner Anschauung der Verhältnisse der Berliner Academie durfte er annehmen, dass zu ihrer Umgestaltung der König wol nur allein den ernsten Willen hatte; dass die Mehrzahl der Betheiligten eine solche eher hindern als fördern würde, und so erscheint es durchaus gerechtfertigt, dass Mendelssohn nicht ohne die bestimmtesten Zusicherungen seine Stellung in Leipzig mit der neuen in Berlin vertauschen wollte. Der Verlauf der Verhandlungen bewiess, dass Mendelssohn's Zweifel nicht ungerechtfertigt waren. Anfang December 1840 war ihm durch den Bruder der erste Antrag vermittelt worden, und unterm 11. December hatte sich Herr von Massow direct an Mendelssohn gewandt, nur ganz im Allgemeinen die Stellung bezeichnend, welche dieser einnehmen sollte. Mendelssohn war damit wenig zufrieden. Er schreibt seinem Bruder hierüber[1]): „Ich erwiederte, dass ich das Vortheilhafte und Ehrenvolle dieses Anerbietens so einsähe, dass ich fürchten müsse, er werde sich wundern, dass ich's nicht gleich annehme. Dem stände nur das Eine hauptsächlich im Wege, dass ich nicht genau wüsste, was man für so viel Gebotenes nun von mir erwarte. Ich machte ihm die Schwierigkeiten bemerklich, die einer wirklichen Direction der jetzigen Classe entgegenständen; und da er erwähnt hatte, dieselbe werde mir zwar jetzt sehr wenig zu thun geben, aber man erwarte auch, dass ich bei der künftigen Umbildung vermehrte Geschäfte übernehmen werde, so verlangte ich wenigstens die Grenzen dieser Umbildung und dieser Geschäfte

[1]) Briefe II. pag. 253.

zu kennen, da ich zwar gern arbeiten, aber dennoch nicht unbestimmte Verpflichtungen dazu übernehmen wollte Hinsichtlich der Concerte gab ich ihm an, wie dergleichen nach meiner Meinung jetzt in Berlin allein anzugreifen seien, — wie aus vereinzelten Aufführungen, selbst bei den speciellen Befehlen nichts zu machen sein werde, weil alle möglichen Gegenwirkungen (die ich ihm namhaft machte) allen möglichen Spielraum haben würden; wie ein- für allemal ein Institut für dergleichen Concerte gegründet werden müsste; d. h. ein- für allemal Tag und Probetag bestimmt, die Capelle angewiesen u. s. w., wie ich nur in dem Falle mit der Capelle zu thun haben möchte, wenn ich ein- für allemal als ihr Chef dieser Concerte dastände u. s. w. Kurz ich liess merken, dass ich zu dieser Stelle zwar sehr geneigt sei, aber durchaus des kräftigsten Rückhalts bedürfe, und ohne denselben das Amt, da es doch einmal ein öffentliches sein solle, nicht würde durchführen können." Die Antwort, welche Mendelssohn auf den, an Herrn von Massow gerichteten Brief erhielt, befriedigte ihn noch weniger, so dass, wie er an den Bruder unterm 2. Januar 1841 [1]) schreibt, die Möglichkeit, mit ihm wieder zusammen zu kommen, noch weiter entfernt zu sein scheint, als er selbst gedacht hatte. „Das klingt alles so anders", heisst es in diesem Briefe weiter, „als das, was sie Dir mündlich hierher aufgetragen hatten, und wenn's schon im Anfang so geht, so geht es in der Folge wohl noch schlimmer. — Alles was Du mir hier sagtest, von einem *turnus* zwischen den verschiedenen Directoren, von der Hofcapellmeisterschaft, von der Hinzuziehung anderer, fremder Musiker — das ist mit keinem Wort wieder vorgekommen, und Massow schreibt mir im Gegentheil, er freue sich, dass ich mich mit Titel und Gehalt zufrieden erklärt hätte, was gerade der entgegengesetzte Sinn meines vorigen Briefes ist, in welchem ich meine Verpflichtungen zu kennen wünschte, ehe ich mich erklären könnte. Ja selbst wenn die Umbildung der musikalischen Classe ganz nach meinen Wünschen erfolgen und durchgehen sollte, so weiss ich nicht (da doch einmal von Titel die Rede sein soll), ob ich als „Director der mu-

[1]) Briefe II. pag. 258.

sikalischen Classe", die bei allen Musikern jetzt in keinem guten Rufe steht, gern nach Berlin gehen würde." Nachdem Mendelssohn die Statuten der bisherigen Compositionsschule eingesehen hatte, wurde seine Abneigung, diese umzugestalten, noch grösser. „Es liegt alles im Allerärgsten", schreibt er dem Bruder[1]), „gerade deswegen, wirst Du sagen, ist die Aufgabe es heraus zu reissen; — da gäb es freilich genug zu thun dabei, hielt ich mich selbst nur für den Mann dazu. — Was Gutes besser machen, oder was Neues gut, das sind Dinge, die mir lächeln, und die man lernen möchte, wenn man sie nicht von vornherein zu machen weiss; aber was Schlechtes in Besseres zu verwandeln ist ein böses Ding, und undankbar dazu." Zudem gestalten sich seine Leipziger Verhältnisse noch günstiger und angenehmer. „Eine wichtige Veränderung ist hier seit dem sogenannten Königsconcert eingetreten", heisst es in dem Briefe weiter, „Du glaubst nicht, was der blosse Besuch dieses Königs und sein wirklich herzliches, menschliches Wohlgefallen, der Sache unserer Concerte für einen guten Schwung gegeben haben; man möchte fast so Einen beneiden, der durch ein rein menschliches und natürliches Gefühl, und eben solche Worte, gleich solch' einen Anstoss geben kann, wär' es nicht am Ende in dessen Stellung ebenso schwer, sich das Gefühl, das die Hauptsache ist, zu erhalten, als manche Nebensachen in der unsrigen. Genug er hat sowohl durch sein Benehmen hier, wie durch die Lobposaunen, die er in Dresden darüber losgeblasen haben muss, uns eine Menge Dinge erleichtert, an die sonst nie gedacht worden wäre. Zu jedem Concert haben wir seitdem neue Fremde von Dresden, die dortigen Sängerinnen beeifern sich um die Wette hier aufzutreten, — sogar die Dotation mit dem hier vor zwei Jahren ausgesetzten Legate wird nun wahrscheinlich für musikalische Zwecke verwendet, und in diesem Monat vielleicht schon bestimmt." Dennoch war Mendelssohn im Frühjahr zur mündlichen Beendigung der Verhandlungen nach Berlin gegangen, und in einem im zweiten Bande seiner

[1]) Briefe II. pag. 268.

Briefe veröffentlichten „Pro Memoria“ [1]) hatte er seine Anschauungen über eine, in Berlin zu errichtende Musikschule weitläufig erörtert. Nach diesem sollten die bereits bestehenden Institute, das Eleven-Institut für das Königliche Orchester, das Orgel-Institut, wie die dem Theater zugehörigen Unterrichtsmittel vereinigt, und die Mitglieder der Königlichen Capelle zum Unterricht auf den einzelnen Instrumenten herangezogen werden. Passende Locale seien bereits vorhanden, eben so wie eine Bibliothek mit den erforderlichen ältern und neuern Musikwerken, Partituren, wie Büchern. Neu hinzuzuziehen wären dagegen je ein Hauptlehrer für Composition, für Sologesang, für Chorgesang und für das Pianofortespiel, und zwar sollte für jeden dieser Zweige des Unterrichts der beste Lehrer, der in Deutschland zu finden ist, gewählt werden. Die übrigen Lehrer, wie auch die für Aesthetik, Geschichte der Musik u. s. w. seien in Berlin zu finden. Die Schüler sollten nach vorangegangener Prüfung den Unterricht, der auf 3 Jahre festzusetzen sei, unentgeltlich erhalten. Die Stipendien zu Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien und England wollte Mendelssohn nicht durch Preisarbeiten erwerben lassen; sie sollten vielmehr nach den gesammten Arbeiten, welche die Schüler überhaupt seit ihrer Aufnahme geliefert hätten, vertheilt werden. Mit der Anstalt sollten zugleich jeden Winter öffentliche Concerte verbunden werden, um auch auf das grössere Publikum unmittelbar einzuwirken. Bezeichnend für seine ganze Richtung, wie speciell für die Anschauung, welche er von der noch bestehenden Compositionsschule der Academie hatte, ist der Schluss, wesshalb wir ihn vollständig hersetzen:

„Der ganzen Anstalt möchte der Grundsatz als Basis dienen: dass jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie sich bei grösstmöglicher technischer Vollendung einem rein geistigen Zwecke, dem Ausdrucke eines höheren Gedankens widmet; dass also Gründlichkeit, Richtigkeit und strenge Ordnung im Lehren und Lernen zum ersten Gesetz gemacht würde, um dem Handwerk nichts voraus zu lassen, zugleich aber

[1] Briefe II. pag. 289.

alle Fächer nur im Hinblick auf jenen Gedanken, den sie aussprechen sollen, und jene höhere Bestimmung, der die technische Vollkommenheit in der Kunst unterzuordnen ist, gelehrt und gelernt werden müssten."

Der Ausführung dieses Plans setzte namentlich das Cultusministerium, von dem die Academie ressortiert, Schwierigkeiten entgegen. Ohne ihm direct zu widerstreben, hatte der Cultusminister Eichhorn dem König doch alle die Ursachen, welche „verhindern, die viel umfassende Angelegenheit in Kurzem so zu bearbeiten, um Sr. Majestät dem Könige darüber Vorschläge vorlegen zu können, und Mendelssohn jetzt die Stellung anzuweisen, und die Pflichten vorzuschreiben, die er einst als Director der musikalischen Classe der Academie einnehmen und erfüllen soll", weitläufig dargelegt. Unter diesen Umständen war Herr von Massow mit Mendelssohn darin übereingekommen: „dass dieser sich auf Ein Jahr in Berlin fixiert und Sr. Majestät dem Könige zur Disposition stellt, wofür er den Titel „Capellmeister" erhält, ohne die Verpflichtung der Function bei der Königl. Oper, und das bereits zugestandene jährliche Gehalt von 3000 Thlr." Für diese ganze Zeit sollte er keinerlei Verpflichtungen übernehmen, ausser „wenn ihm Herr Minister Eichhorn die oft erwähnten Vorschriften ertheilen, und er sich damit einverstanden erklären könnte, und demgemäss die vorbehaltene Einigung über die definitive Anstellung erfolgte [1]". Wie Mendelssohn in dem Briefe unterm 9. Juli 1841 aus Leipzig an seinen Bruder schreibt [2], wollte ihn der König zum Capellmeister erst dann machen, wenn der Plan mit der Academie in's Leben tritt; wo nicht, also wahrscheinlich, nicht; doch wurden die obenerwähnten Vorschläge Massow's schliesslich angenommen, und so gieng Mendelssohn Ende Juli nach Berlin. Wie er an Klingemann schreibt (unterm 15. Juli 1841) [3], war diese Uebersiedelung für ihn „einer der sauersten Aepfel, in die man beissen kann, und doch muss es gebissen sein". Kurz

[1] Briefe II. pag. 286.
[2] Ebend. pag. 292.
[3] Ebend. pag. 295.

vorher war er auch vom Könige von Sachsen zu seinem Capellmeister ernannt worden. Die Universität Leipzig hatte ihm bereits im März des Jahres 1836 die philosophische Doctorwürde ertheilt.

Die Betrachtung seiner Werke aus dieser Periode beginnen wir mit jenem, an dem er bereits in Düsseldorf arbeitete, und das er in Leipzig nur vollendete: mit seinem Oratorium „Paulus".

Das Oratorium ist bekanntlich nach Worten der heiligen Schrift componiert, und schliesst sich in seiner äussern Behandlungsweise eng der „Passion" und dem „Weihnachtsoratorium" an. Für beide wird ein bestimmter Abschnitt des neuen Testaments, für die Passion die Erzählung der Leidensgeschichte, für das Weihnachtsoratorium die der Geburt des Herrn nach einem der Evangelisten zu Grunde gelegt. Da die Bibel eine solch zusammenhängende Erzählung der Lebensgeschichte des Apostel Paulus nicht enthält, so mussten die wichtigsten Momente derselben aufgesucht, und zu einem vollständigen und klaren Bilde zusammengestellt werden. Wie überaus gewissenhaft hierbei Mendelssohn verfuhr, ersehen wir aus mehreren seiner Briefe an bibelkundige Freunde, die ihn bei dieser Zusammenstellung des Textes thätig unterstützten. Von dem Prediger Julius Schubring, der ihm schon früher mehrfach mit gutem Rath zur Hand gewesen ist, und dem er den vollständigen Text übersandte, erbittet er namentlich darüber seine Meinung: ob kein Hauptzug der Geschichte und der Thatsachen, sowie im Charakter und den Lehren des Paulus ausgelassen oder falsch angegeben sei, und ob „er wohl den Choral darin haben könne". Die Bemerkungen, welche Schubring zum Text machte, gefielen Mendelssohn ohne Ausnahme, und er erklärt sie in dem Briefe vom 15. Juli 1834 für die besten Beiträge, die er bekommen hatte. Auch J. Fürst in Berlin hatte ihn mit „Paulinischen Bemerkungen" unterstützt, und so erfolgte denn die Zusammenstellung des Textes mit eben so viel feinem Verständniss für die Anforderungen des Kunstwerks, als auch mit der schärfsten Beurtheilung und Scheidung des dramatisch Wesentlichen und Bedeutenden. Zur Charakteristik der Situationen, wie

der einzelnen Personen mussten auch andere, in der Apostelgeschichte nicht enthaltene Bibelstellen aufgenommen werden; auch dem alten Testament entlehnte Mendelssohn mehrere der bedeutsamsten.

Den Choral mit aufzunehmen, war ihm von Mehreren entschieden abgerathen worden, allein er meint: in jedem Oratorium aus dem Neuen Testament müsse er von Natur sein, und so erhielt er denn auch im „Paulus“ seine bedeutsame Stelle.

Da eine so fortlaufende, zusammenhängende Erzählung, wie in der „Passion“ oder dem „Weihnachts-Oratorium“ im „Paulus“ nicht erreicht werden konnte, so weicht Mendelssohn auch von der ältern Bach'schen Form der „Passion“ darin ab, dass er den Erzähler nicht personificiert. Die Erzählung wird im „Paulus“ nicht wie bei der „Passion“ durchgehend von derselben, sondern je nach dem speciellen Charakter, oder nach den veränderten Situationen von verschiedenen Stimmen vorgetragen. Die redend und handelnd eingeführten Personen aber treten wirklich dramatisch hervor. Einige unwesentliche Ausnahmen — wie die Worte des sterbenden Stephanus: „Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht! Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!“ oder die des Hohenpriesters: „Ist dem also?“ und die des Apostel Paulus: „Stehe auf, auf deine Füsse!“ die von der Erzählung nicht geschieden sind, werden namentlich durch die Vertheilung der Erzählung an verschiedene Stimmen bedingt. Das, jenen Worten des sterbenden Stephanus vorangehende Recitativ hat Mendelssohn, der Situation entsprechend, dem Tenor zugewiesen, ebenso wie die ganze Partie des Stephanus. Die Worte des Hohenpriesters und des Apostels aber übernimmt der, hier die Erzählung führende Sopran, um die Einheit der Situation nicht zu unterbrechen.

Eine besonders bevorzugte Stellung gewinnt in diesem Oratorium der nur betrachtende und mitempfindende, aber nicht mithandelnde Chor. Er ist wiederum namentlich durch den Mangel einer fortlaufenden Erzählung bedingt. Wie der Chor der alten Tragödie weist er immer auf die Grundanschauung, aus welcher das Ganze oder eine bestimmte Situation heraustreibt, zurück; er stellt somit den innern Zusammenhang her und hilft unserm

Bewusstsein die Handlung vermitteln. Die Gefühlsreflexionen, denen er Ausdruck giebt, lassen uns die Handlung menschlich näher treten und führen uns mitten in sie hinein. Im „Paulus“ gewinnt auch der Choral, gewinnen selbst einzelne Arien ähnliche Bedeutung. Der Ouvertüre, welche in der Verarbeitung des Chorals: „Wachet auf! ruft uns die Stimme“ andeutet, dass die Bekehrung des Saulus der Mittelpunkt des Oratoriums ist, folgt ein Chor: „Herr, der du bist der Gott“, der ebenso wie der folgende Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ zur Exposition gehört. Im folgenden Recitativ beginnt die Erzählung. Wir werden durch sie eingeführt in die christliche Gemeinde, und bis zur Steinigung des Stephanus wird uns dessen Wandel und Lehre, seine Vertheidigung vor dem Richter gegen die falschen Zeugen, wie seine Verurtheilung theils in Form des Recitativs, theils wirklich dramatisch vorgeführt. Stephanus, Angesichts des nahen Todes „sieht den Himmel offen und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehen“. Hieran knüpft, an Stelle des reflectierenden Chors, eine Sopranstimme jene Warnung des Propheten: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten“. Erst nachdem Stephani Steinigung vor unserer Phantasie vorübergeführt worden, übernimmt der Chor im Choral: „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“, und nachdem im folgenden Recitativ auch Saulus eingeführt ist, in dem motettenhaft behandelten Bibelspruch: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben“, die Stelle des unthätigen, aber mitempfindenden Zuschauers. Das nachfolgende Recitativ (No. 10) erzählt von dem gegen die christlichen Gemeinden wüthenden Saulus, und die nächste Arie: „Vertilge sie, Herr Zebaoth“ führt uns diesen selbst vor. Der zweite Sopran führt dann die Erzählung weiter, und knüpft zugleich in dem Arioso: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht“ eine Gefühlsreflexion an. Die anschliessende Erzählung von der wunderbaren Bekehrung des Saulus übernimmt wieder der Tenor, und die geschilderte Situation wird zugleich dramatisch dargestellt. In dem anschliessenden glanzvollen Chor: „Mache dich auf und werde Licht!“ und dem folgenden Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme“ gewinnt wieder die Masse der empfindenden Zuschauer Ausdruck. Der Tenor erzählt

dann weiter von dem erblindeten, zerknirschten und reuigen Saulus, und in der Arie: „Gott sei mir gnädig“ tritt dieser wieder selbst auf. Den Schluss dieses ersten Theils bildet dann die Heilung des Paulus durch Ananias. Das an diesen ergehende Wort des Herrn ist einer Sopranstimme übertragen, während das „Saul, Saul! warum verfolgst du mich?“ von Frauenstimmen gesungen wird. In den jetzt folgenden Dankhymnus des Paulus stimmt auch der Chor mit ein. An die im nächsten Recitativ dargestellte Heilung Sauls knüpft auch der nur mitempfindende Chor seine Betrachtung mit den Worten der Schrift: „O welch' eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und der Erkenntniss Gottes!“ und hiermit schliesst der erste Theil.

Die Handlung direct fördernde Chöre sind im ersten Theil No. 5: „Dieser Mensch hört nicht auf“, No. 6: „Weg mit ihm!“ und No. 8: „Steiniget ihn!“

Der zweite Theil beginnt mit einem Chor, welcher uns sofort in die veränderte Situation versetzt. Der siegesfreudige Chor: „Der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christs“ führt uns ein in die für den Herrn streitende christliche Gemeinde, und deutet ganz bestimmt auf ihren gottbegeistertsten Streiter, Paulus, hin. Wie dieser und Barnabas dann ausziehen als Botschafter an Christi Statt, wird in den folgenden beiden Nummern erzählt und dargestellt, und hieran schliesst sich wieder der betrachtende Chor: „Wie lieblich sind die Boten, die Frieden verkündigen“ an. Auch der Sopran knüpft an die von ihm weitergeführte Erzählung von der Aussendung der Apostel in dem Arioso: „Lasst uns singen von der Gnade des Herrn“ seine Betrachtung an, und darauf wird wieder vom Tenor die Erzählung aufgenommen. Der Aufstand der Juden gegen die beiden Apostel ist dramatisch vorgeführt in den Chören: „So spricht der Herr!“ und „Ist das nicht, der zu Jerusalem zerstörte die Gemeinde?“ Auch nach dem darauf folgenden Choral: „O Jesu Christe, wahres Licht!“ gewinnt die Darstellung mehr dramatische Lebendigkeit, namentlich von dem Chor der Heiden an: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden“. Er, wie der nächste Chor: „Seid uns gnädig, hohe Götter“ sind durchaus dramatisch gehalten und mit der Situation eng verknüpft.

Episches und Dramatisches wechselt hier in raschem Verlauf, nur einmal unterbrochen von dem Chor: „Aber unser Gott ist im Himmel“ mit dem Choral: „Wir glauben all' an einen Gott“. Die gegen die Heiden eifernden Apostel, und wie das Volk wider sie erreget wird, und wie Heiden und Juden auf Paulus eindringen um ihn zu steinigen, das sind die Hauptmomente der weitern Darstellung. „Aber der Herr stand ihm bei und stärkete ihn“, erzählt der Solo-Sopran weiter, und der Tenor folgt mit der Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod“. Den Schluss bildet dann der Abschied von der Gemeinde zu Ephesus. Paulus verkündet ihr: dass er nach Jerusalem gehet, wo Trübsal und Bande seiner harren, und dass sie nie sein Angesicht wieder sehen werden. In treuer Anhänglichkeit suchen sie ihn zurückzuhalten, indem sie ihn bitten: „Schone doch deiner selbst! das widerfahre dir nur nicht!“ Gerührt, aber fest verweiset er ihnen ihre Schwäche: „Was machet ihr, dass ihr weinet und brechet mir mein Herz? denn ich bin bereit zu sterben um des Namens willen des Herrn Jesu“. Mit dem folgenden Recitativ des Tenor, in welchem erzählt wird, dass er niederkniete und betete mit der Gemeinde, und diese ihn nach dem Schiffe geleitete, schliesst diese episch-dramatische Darstellung ab. Die beiden noch folgenden Chöre: „Sehet, welch eine Liebe“ und „Nicht aber ihm allein“, wie das sie verbindende Recitativ: „Und wenn er gleich geopfert wird“ sind wiederum Ergüsse des nur betrachtend betheiligten, mitempfindenden Zuschauers.

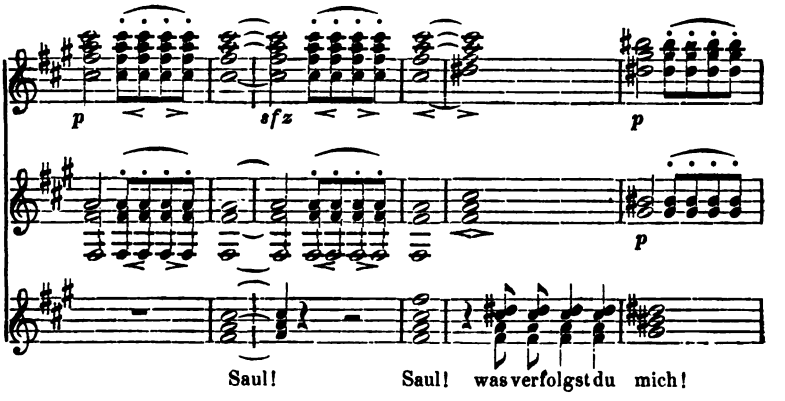
Diese ganze Anordnung des Textes ist vollständig von jenem Zuge beherrscht, den wir schon in den Motetten und dem „Ave Maria“ der frühern Jahre erkannten: die Verschmelzung Bach'scher Innerlichkeit mit Haendel's Anschaulichkeit der Darstellung. Wie dieser Meister des Oratoriums erfasst Mendelssohn seinen Stoff in einzelnen festgefügten Tableau's, und versucht diese eben so plastisch und anschaulich heraustretend zu gestalten. Zugleich aber auch ist er bemüht wie Bach, den ethischen Gehalt tiefer zu erfassen, um durch dessen eindringliche und selbständigere Darstellung dem Hörer das Ereigniss näher zu legen, um ihn in den Gang der Ereignisse mit hineinzuziehen. Hierauf namentlich beruht der Fortschritt, welchen „Paulus“ als

Oratorium bezeugt; in dieser Verschmelzung der Treue der oratorischen Darstellung mit der Innerlichkeit und Innigkeit der Passion liegt das Wesen der modernen Neugestaltung und der Grund des grossen Erfolges; freilich auch bei der Eigenthümlichkeit der Individualität Mendelssohn's die Ursache der verminderten Gewalt der Anschauung und des Ausdrucks gegen das Oratorium von Haendel, oder gegenüber der unerreichten Tiefe in der Feinheit und Freiheit der „Passion" von Bach. Dieser Fortschritt war nothwendig, und sicherte unserm Meister den immensen Erfolg, den sein Oratorium in unserer Zeit gewann. Wäre es ihm noch möglich geworden, jene verschmolzenen Elemente schärfer zu fassen, nicht sie vollständig in einander aufgehen zu lassen, sein Werk würde ewig monumentale Bedeutung gewonnen haben. In Bach's „Passion" sind die „klagende Zion" die trauernde Gemeinde und die wirklich in die Handlung eingreifenden Chöre der Juden, Pharisäer und Schriftgelehrten, der Jünger, der Kriegsknechte u. s. w. scharf von einander gesondert und im Ausdruck geschieden. Haendel wendet den nur betrachtenden Chor selten an, aber dann meist so, dass er als solcher bestimmt heraustritt. In Mendelssohn's „Paulus" ist eine solche bewusste, prinzipielle Scheidung so schwer zu erkennen, dass man vielfach jene nur betrachtenden Chöre, oder die an ihre Stelle tretenden Arien nicht als solche ansah, und verwundert nach ihrer dramatischen Rechtfertigung verlangte. Diesem unbegründeten Verlangen und dem in ihm liegenden Vorwurf war durch eine schärfere Scheidung der rein dramatischen Darstellung von dem Ausdruck der Gemüthsreflexion zu begegnen. Das, wodurch Mendelssohn's Ouvertüren monumentale Bedeutung erlangen, dass er alles, was in seiner Fantasie entsteht, auch mit seinem Herzen erfasst, wurde hier zu einer gefährlichen Klippe für ihn. Der tief innerliche Antheil, den er von vorn herein an seinen Darstellungsstoffen nimmt, raubt ihm viel von jener objectiven Ruhe, mit welcher Bach und Haendel ihre Stoffe anschauen. Während diese an der Gewalt und Grösse der von ihnen dargestellten Ereignisse ihre eigene Individualität stärken und erweitern, zieht Mendelssohn die von ihm zu gestaltenden hinein in seine Innerlichkeit, um sie dieser anzupassen.

Die Darstellung verliert dadurch nothwendig die volle Anschaulichkeit der Bach'schen oder Haendel'schen; sie erscheint im Lichte einer überaus reichen, aber doch beschränkten Individualität. Der ethische Inhalt, der in jenen betrachtenden Chören und Solosätzen selbständig zur Erscheinung kommt, gewinnt auch in der wirklich dramatischen Darstellung das Uebergewicht. Damit aber kam Mendelssohn den Bedürfnissen und Wünschen seiner Zeit in der edelsten Weise entgegen — zumal da er innerhalb dieser engen Anschauung eine Fülle von blendenden Zügen feinster Charakteristik entwickelte und seine bezaubernde Individualität im glänzendsten Lichte zeigte. Die weitaus bedeutendsten Partien des ganzen Werkes sind diejenigen, in denen nur der eigene Antheil, den er an den Ereignissen nimmt, zur Erscheinung kommt: neben der Ouvertüre jene nur betrachtenden Chöre und die sie vertretenden Arien und Choräle. Die Ouvertüre hat die ältere, von Haendel meistens angewandte Form, entsprechend umgestaltet. Für den langsamen Satz, welcher bei Haendel die Ouvertüre eröffnet, wählte Mendelssohn die erste Hälfte des Chorals: „Wachet auf! ruft uns die Stimme", um gleich auf den Mittelpunkt des darzustellenden Ereignisses hinzuweisen. Die Celli's intonieren den Choral unter Begleitung von Violen, tiefen Rohrblasinstrumenten und Hörnern, und wo ihn dann die höhern Rohrinstrumente übernehmen, beginnt auch bereits seine Figuration in den Streichinstrumenten, so dass er sich zu immer grösserm Glanz ausbreitet, wie das Christenthum in dem ersten Jahrhundert seiner Begründung. Wie in der ältern Ouvertüre folgt dann ein bewegter fugierter Satz, welcher unter der Anschauung von dem, gegen den Herrn eifernden „Saulus" entstanden ist. Anstatt des langsamen Satzes, der in der Ouvertüre von Haendel dann folgt, geht Mendelssohn auf den Choral wieder zurück; aber er führt ihn nicht als besondern Satz ein, sondern er verwebt ihn mit dem, zweiten Satz, so dass er jetzt als ein Sieges- und Triumphlied erscheint. Die Ouvertüre giebt demnach zugleich ein Bild von der streitenden und siegenden Kirche, als deren gewaltigster Held Paulus erscheint. Unter ähnlichen Anschauungen ist auch der Einleitungschor: „Herr, der du bist der Gott" entstanden. Im ersten

Theil desselben ist das Bild der ringenden, mit harten Verfolgungen bedrückten jungen Gemeinde, wie es dem Meister vor der Seele schwebte, entschieden erkennbar. Schon im Mittelsatze: „Und nun Herr, siehe an ihr Drohn“ tritt es zurück gegen die weiche Empfindung des schaffenden Meisters. Die dem anschliessenden Choral folgende Darstellung der Ereignisse in der christlichen Gemeinde zu Jerusalem ist, in dem angegebenen Sinne vortrefflich intendiert, für den schlagend dramatischen Verlauf nur etwas zu weitschweifig ausgeführt. Für die oratorische Darstellung, welche ihren Schwerpunkt in der Gestaltung der ethischen Grundlage der ganzen Handlung sieht, hat Joh. Seb. Bach das Maass der Ausführlichkeit der eigentlichen dramatischen Partien genau vorgezeichnet. Indem Mendelssohn meist weit darüber hinausgeht, beeinträchtigt er die Gewalt des dramatischen Ausdrucks. Weil er nicht nur die Handlung an sich in objectiver Unmittelbarkeit erfasst, sondern nach dem eignen Antheil, den sein Herz und Gemüth daran nehmen, wird er auch in den an der Handlung sich betheiligenden Chören zu motettenhafter Behandlung gedrängt. Die Chöre: „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte“, „Weg mit ihm! Steiniget ihn!“, oder das Solo der falschen Zeugen sind vortrefflich gedacht und erfunden, aber ihre dramatische Gewalt wird abgeschwächt, weil sie der Meister ebenso motettenhaft ausführt wie die antheil- und empfindungsvollen, nur betrachtenden Chöre: „Siehe, wir preisen selig“, „Mache dich auf und werde Licht“ oder „O welch eine Tiefe des Reichthums“. Schärfer sind die Solosätze auseinander gehalten. Die grosse Sorgfalt, welche der Meister auch hier auf die Declamation der Worte verwendet, drängt im Allgemeinen mehr auf knappe Formen, für welche er hinlänglich Mittel zu einer feinern Charakteristik besass. So ist das erzählende Recitativ meist ruhiger als dasjenige, welches unmittelbarer Ausdruck einer Stimmung ist. Jenes ist meist nur mit Streichinstrumenten begleitet; selbst wenn einzelne Situationen instrumental näher bezeichnet werden, wie im Recitativ: „Und sie bewegten das Volk“, geschieht dies meist nur durch die Saiteninstrumente. Da wo sich in dem Recitativ die individuelle Empfindung ausspricht, gewinnt es dann allmälig den Charakter des Arioso,

und dem entsprechend eine bedeutsamere Begleitung. So treten in dem Recitativ des Stephanus: „Siehe, ich sehe den Himmel offen“ zu den Saiteninstrumenten noch eine Flöte, zwei Oboen, Horn und Pauke hinzu, bei dem andern: „Und sie steinigten ihn“, an Stelle der Oboen, des Horns und der Pauke, zwei Clarinetten und ein Fagott. Von den Arien sind namentlich die vier des Paulus hervorzuheben, weil sie sowol unter sich, als wie von den andern ziemlich scharf unterschieden sind. In der ersten: „Vertilge sie, Herr Zebaoth“ erscheint uns der, gegen die Christen eifernde Saulus; er ist mit wenigen aber kräftigen Strichen gezeichnet, und mit jener weisen Mässigung, die in Mendelssohn's Individualität wie in seiner Bildung begründet war und hier durchaus angemessen ist. Schon in den Recitativen der darauf folgenden Bekehrungsscene tritt Saulus als ein anderer uns entgegen. Die Behandlung dieses kurzen Satzes ist mehrfach angegriffen worden, aber, wie wir meinen, mit Unrecht. Mendelssohn hat die Stimme, welche zu Saul vom Himmel herab spricht, dem vierstimmigen Frauenchor übertragen. Hätte der Meister eine Stimme, zumal eine männliche, gewählt, so würde man annehmen müssen, er habe das körperliche Stimmorgan Christi vertreten lassen wollen, was hier entschieden fehlerhaft gewesen wäre. Hier galt es nicht, eine bestimmte menschliche Stimme ertönen zu lassen, sondern den Eindruck des Uebernatürlichen hervorzubringen, und hierzu sind die Frauenstimmen am besten geeignet, namentlich in der Art, wie Mendelssohn sie einführt. Sämmtliche Blasinstrumente charakterisieren die wunderbare Erscheinung durch ihre lang gehaltenen oder in zitternder Bewegung aufgelösten Accorde ganz vortrefflich; der Frauenchor aber ist so eng mit ihnen verknüpft, dass es wirklich erscheint, als ob die Worte körperlos aus der Erscheinung heraus deklamiert würden:



Die nächste Arie des Paulus (No. 18): „Gott sei mir gnädig“ ist tiefer Zerknirschung voll. Im Mittelsatz: „Denn ich will die Uebertreter deine Wege lehren“ bricht die alte Kraft wieder hervor, aber nicht als ein „Wüthen“ gegen, sondern als „Eifern“ für den Herrn. Treu seinem Charakter ist die nächste Arie des Paulus dann ein Lob- und Danklied: seine letzte aber eine feurige, starken Glaubens volle Predigt für das Reich Gottes. Die beiden Duette zwischen Paulus und Barnabas (No. 25 und 31) sind nicht besonders hervorragend, aber sie helfen die Charakteristik des Paulus vollenden, die dem Meister so vortrefflich gelungen ist. Von den dramatischen Chören sind namentlich die der Heiden hervorzuheben. Besonders der Chor: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ tritt mit seiner klaren Heiterkeit und lebendigen Frische ganz entschieden vor allen andern heraus. Er ist ein beredtes Zeugniss für die Sicherheit, mit welcher Mendelssohn die jedesmalige Situation erfasste. Wie bereits erwähnt, sind die meisten übrigen an der Handlung sich betheiligenden Chöre weniger scharf unterschieden, weil sie zu motettenhaft ausgeführt sind. Dagegen sind wiederum die den betrachtenden Chor vertretenden Arien: „Jerusalem“ oder „Sei getreu bis in den Tod“ wenigstens von den Arien des Paulus geschieden. Sie sind in echt prophetischem Geiste gehalten, obgleich ihnen auch Mendelssohn's Naturell wiederum stärker aufgeprägt ist, als jenen obenerwähnten. Ganz

besonders reiche Mittel für die dramatische Darstellung gewann der Componist endlich durch das Orchester. Wir haben schon angedeutet, wie er namentlich mit instrumentalen Mitteln die Erscheinung, durch welche Paulus bekehrt wurde, darstellt, und wie er ihnen selbst die vocalen unterordnet. Ein Meisterstück instrumentaler Farbenpracht ist der erwähnte Chor: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ Zu den Violen, Violoncellen und Hörnern, welche den Gesang anfangs unterstützen, treten bald tiefe Clarinetten hinzu, und geben dem allmälig erfolgenden Eintritt der drei Unterstimmen einen überaus gesättigten Farbenton; dem Sopran schliessen sich die Violinen pizzicato an, und die Flöten führen dazu einen sinnlich erregten Contrapunkt aus, den später auch die Violinen übernehmen, indem sie mit den Flöten abwechseln oder sie im Unisono begleiten. So erhält dieser Chor vollständig den sinnlich heitern und glänzenden Charakter jener Weltanschauung, die er vertritt. Aehnlichen, mehr äussern, überaus feinen Detailmalereien begegnen wir häufig. Daneben enthält die Partitur aber auch eine Menge geistvoller Züge, bei welchen die specielle Instrumentation den innerlichsten Ausdruck näher erläutert. So deutet die Begleitung der Violoncells und Violen im Duett der falschen Zeugen ganz vortrefflich auf ihre eigene Unsicherheit, auf das ängstliche Gefühl, mit dem sie ihr falsches Zeugniss ablegen. Die zitternde Begleitung der Blasinstrumente namentlich lässt das prophetische „Jerusalem“ wie einen Mahnruf aus dem Jenseits erscheinen, während die Zwischenspiele zum Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, von Trompeten, Hörnern und Posaunen ausgeführt, ganz prächtig den Sieg der streitenden Kirche bezeichnen. Weit besser als die scharfe Declamation der Worte in der Arie: „Vertilge sie“ charakterisiert uns die spitze, hämmernde Begleitung der Violinen und Violen den zelotischen Eifer des wüthenden Saulus.

So erscheint das ganze Werk hochbedeutsam nach allen Seiten. Das Oratorium, wie es durch Bach und Haendel fest bestimmt worden war, ist in ihm verjüngt und erneuert, dem neuen Geist unserer Zeit gemäss umgestaltet, und nur, weil dieser es verhinderte, das dargestellte Ereigniss in seiner objectiven Grösse zu er-

fassen, dürfte seine Bedeutung doch eine zeitlich begrenzte bleiben. Um so grösser waren natürlich die Erfolge in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen. In einem Zeitraum von kaum anderthalb Jahren erlebte das Oratorium: „Paulus“ mehr als funfzig Aufführungen in verschiedenen Städten Europa's, und überall mit demselben durchgreifenden Erfolge.

Aus dem Jahre 1836 sind von Mendelssohn's Arbeiten ausser der Fuge für Orgel (Op. 37, No. 2) nur No. 2, 3 und 5 der Praeludien, und No. 6 der Fugen aus dem bereits erwähnten Fugenwerk (Op. 35) anzuführen. Sie sind ebenso wie die im folgenden Jahre beendeten No. 1, 4 und 6 der Praeludien und No. 2 der Fugen in der, schon früher von uns näher bezeichneten Weise gehalten. Nirgend ist es dem Meister nur darum zu thun, seine Themen im Sinne der ältern, dem Vocalstyl entlehnten Praxis in einzelnen Durchführungen zu verarbeiten, sondern er sucht vielmehr diese Verarbeitungen nach den Anforderungen des Instrumentalstyls zu gruppieren. In den Praeludien aber ist die ältere Form mit der modernen des „Liedes ohne Worte“ verschmolzen.

Auch die Lieder des Jahres 1837 erfordern keine weitere Besprechung. Mit jenen, von uns bereits betrachteten, ist der Liedstyl Mendelssohn's genau bestimmt und festgestellt; da, wo er über ihn hinauszugehen trachtet, geschieht dies meist auf Kosten der Form und des Inhalts zugleich. Aus diesem und dem folgenden Jahre stammen auch schon einzelne seiner Männergesänge, mit denen der Meister dieser tief gesunkenen Gattung des Liedes aufzuhelfen bemüht war. Wenn der deutsche Männergesang überhaupt Bedeutung erlangen wollte, musste er den, von Mendelssohn hier eingeschlagenen Weg verfolgen. Wie in seinen Liedern für gemischten Chor, sind auch in diesen Liedern für Männerstimmen das Kunstlied und das volksthümliche Lied eng mit einander verschmolzen. Auffassung und Ausdruck in den Liedern 1, 2 und 3 aus Op. 50, oder 1 und 3 aus Op. 76, sind volksthümlich im edelsten Sinne, und dabei durchaus künstlerisch in der Ausführung. Durch seine grosse Gewandtheit in der selbstständigen Führung der einzelnen Stimmen konnte er ferner das Unnatürliche der Scheidung des Männerchors in vier Stimmen

möglichst beseitigen; dennoch vermochte auch er nicht die Verwilderung des Männergesanges aufzuhalten. Die ganze Gattung sagte ihm überhaupt wenig zu. Die Lieder für gemischten Chor machten ihm immer viel Freude, wie er an Klingemann schreibt [1]); aber bei den Männerquartetten sieht er das Philisterhafte schon in den vier Männerstimmen. Einer der schrecklichsten Abende für ihn war der, welchen er beim 25jährigen Stiftungsfest der Leipziger Liedertafel zubringen musste [2]). Auch gelang es ihm nicht auf diesem Gebiete einen eigentlichen Einfluss zu gewinnen. Einzelne seiner Lieder werden zwar noch in Männergesangvereinen gesungen, doch mit Ausnahme des weltbekannten: „Wer hat dich du schöner Wald" nur sehr vereinzelt, und auch dies Lied konnte keinen so durchgreifenden Einfluss auf die weitere Entwickelung der Männergesangsliteratur gewinnen, wie ihn Mendelssohn auf andern Gebieten mit seinen bedeutendsten Werken erreichte. Das erwähnte Lied wurde im 17. Gewandhausconcert des letzterwähnten Winters (1841) zum ersten Male aufgeführt; wie es seitdem sich fast über den ganzen Erdball verbreitet hat, ist hinlänglich bekannt. Es bezeichnet den Gipfelpunkt jener volksthümlichen Richtung der Liedentwickelung, welche wir bereits eingehend betrachteten. An Unmittelbarkeit und Wärme des Ausdrucks steht es den besten Volksliedern nicht nach; seine künstlerische Gestaltung aber entspricht den höchsten Anforderungen des Kunstliedes.

Eine eigenthümliche Stellung und Bedeutung gewann Mendelssohn jetzt auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Wir zeigten bereits, wie die kirchlichen Tonstücke der frühern Perioden seiner Entwickelung zumeist durch die Unterweisung, die er in seinen Lehrjahren genossen hatte, und durch seine Vorbilder Bach und Haendel beeinflusst wurden. Nur in jenen Motetten, in denen er die ältern Formen des Kirchengesanges mit dem neuen Geiste zu erfüllen versuchte, gewinnt auch die Besonderheit seiner Individualität wiederum mehr Antheil; entscheidend für Form und

[1]) Briefe II. pag. 201.
[2]) Ebend. pag. 234.

Inhalt wird dieser indess erst in den kirchlichen Tonsätzen der zuletzt besprochenen Perioden, vornehmlich in der Instrumentalbegleitung, welche Mendelssohn jetzt in ausgedehntester Weise herbeizieht.

Die abweichende Gestaltung seines Kirchenstyls wird wiederum durch die besondere Stellung bedingt, welche er seinen Darstellungsobjecten gegenüber überhaupt einnimmt. Wie diese seine Individualität nie ganz zu beherrschen und zu erfüllen vermochten, so vermag auch das Bewusstsein von dem innigen Verhältniss zu Gott sein Empfinden nur anzuregen, nicht auch zu bändigen. Bach und Haendel beugten sich gläubig unter die starke Hand Gottes, sie versenkten sich in sein Wort, und vor diesem verstummte die nicht göttliche Einzelempfindung. So wurde namentlich in dem grössten Meister der protestantischen Kirchenmusik jener höchste Kirchenstyl erzeugt, welcher der rechte Ausdruck ist für die religiöse Empfindung, bei welcher Welt und Leben vollständig vergeistigt in höchster Idealität erscheinen. Mendelssohn wird auch durch seine religiösen Stoffe, durch Kirchenlied und Bibelvers nur fromm gestimmt, uud neben und mit dieser Stimmung gewinnt seine eigene Individualität in den blendendsten, selbst noch sinnlich anregenden Farben Ausdruck. Mendelssohn war eine durchaus fromm-religiöse Natur. Wie eine werkthätige Frömmigkeit eine der Hauptstützen und Zierden seines Elternhauses war, zeigten wir früher schon, und dass sie auch bei dem Sohne zum Lebensprinzip erhoben worden, beweist sein ganzes Leben und Wirken. Auch einzelne Briefe, wie der an den Professor Schirmer [1]), bezeugen dies [2]). Doch war sie nicht derartig, um eine wirklich kirchliche Musik zu erzeugen. Auch über die Anforderung an eine solche spricht er sich mehrfach klar aus, wie unter anderm in einem Briefe an den Prediger Bauer [3]); doch wird dadurch seine eigene Kirchenmusik so wenig charakterisiert, dass wir nicht specieller darauf eingehen. Diese

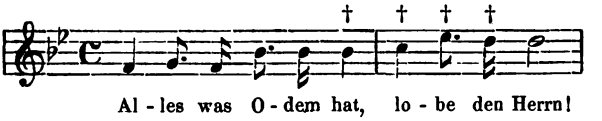
[1]) Director der Akademie in Carlsruhe.
[2]) Briefe II. pag. 184.
[3]) Ebend. pag. 75.

ist nur in den Vocalchören noch streng kirchlich; die Instrumentalbegleitung und die Solosätze dagegen sind der reinste Ausdruck einer nur fromm-erregten Individualität.

Das vollste Verständniss dieser Besonderheit des Kirchenstyls unsers Meisters ergiebt sich aus der eingehendern Betrachtung des Lobgesanges. Obgleich Mendelssohn durch das Motto, welches er diesem, von ihm als „Symphonie-Cantate“ bezeichneten Werke vorsetzte, die Bedeutung desselben hinlänglich bezeichnete, so ist es doch vielfach missverstanden worden. Mit dem Worte Luthers: „Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des, der sie geben und geschaffen hat“, deutete er hinlänglich an, dass es ihm nicht nur um eine Nachahmung der neunten Sinfonie Beethovens zu thun war, wenn diese auch vielleicht die nächste Anregung gab. Wie Joh. Seb. Bach die gesammten Kunstmittel seiner Zeit in den Dienst dessen gab, der sie gegeben und geschaffen, so hier Mendelssohn. Der ältere Meister brachte nur die instrumentalen Mittel seiner Zeit mit den vocalen in Verbindung, indem er diese durch jene erläuterte und bereicherte. Dem jüngern Meister konnte es nicht mehr genügen, nur die Mittel der neuen Richtung herüber zu nehmen, nachdem diese bereits durchaus selbstständige Formen erzeugt hatten. Diese selbst mussten herübergenommen werden in den Dienst dessen, der sie gegeben und gemacht hatte. In dem Sinne entstand die Instrumental-Einleitung, welche die drei Hauptformen, in denen die Instrumentalmusik jetzt entwickelt ist: Allegro, Allegretto (an Stelle des Scherzo) und Adagio (religioso) zu einem instrumentalen Lobgesange vereinigt. Dass Mendelssohn diesen Theil seines Werkes nur als Einleitung betrachtete, wird auch durch die Verbindung der drei Sätze zu einer Nummer (No. 1) bekundet. Die anschliessende Cantate, aus Recitativen, Soli's, Chorälen und Chören bestehend, giebt der, in der Einleitung mit den reichern, aber unbestimmtern instrumentalen Mitteln dargestellten Stimmung präzisern und verständlichern vocalen Ausdruck. Auf die Bezeichnung als „Symphonie-Cantate“ war Mendelssohn durch seinen oft erwähnten Freund Klingemann geführt

worden, wie aus einem Briefe vom 18. November 1840[1]) hervorgeht: „Zum Concert für die alten und kranken Musiker hier soll am Ende des Monats mein Lobgesang aufgeführt werden; da hab' ich mir nun vorgenommen, ihn nicht noch einmal in der unvollkommenen Gestalt zu geben, wie er in Birmingham aufgeführt werden musste, meiner Krankheit wegen; und das giebt mir tüchtig zu thun. Vier neue Stücke kommen noch hinein, und auch in den drei Sinfoniesätzen, die schon beim Abschreiber sind, ist vieles verbessert. Zur Einleitung des Chors: „Die Nacht ist vergangen" habe ich Worte in der Bibel gefunden, die sind schöner gar nicht denkbar, und passen, als wären sie für diese Musik gedichtet. Du hast übrigens mit Deinem vortrefflich gefundenen Titel viel zu verantworten; denn nicht allein schick' ich das Stück nun als Symphonie-Cantate in die Welt, sondern ich denke auch stark daran, die erste Walpurgisnacht, welche mir seit langem da liegt, unter dieser Benennung wieder aufzunehmen, fertig zn machen, und los zu werden. Sonderbar, dass ich bei der ersten Idee dazu nach Berlin schrieb, ich wolle eine Symphonie mit Chor machen; nachher keine Courage dazu hatte, weil die drei Sätze zu lang als Einleitung wären, und doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der blossen Einleitung. Jetzt sollen die Symphoniesätze nach dem alten Plan hinein, und dann das Stück heraus. Kennst Du es denn? Ich glaube nicht, dass es viel für Aufführungen taugt, und habe es doch so gerne."

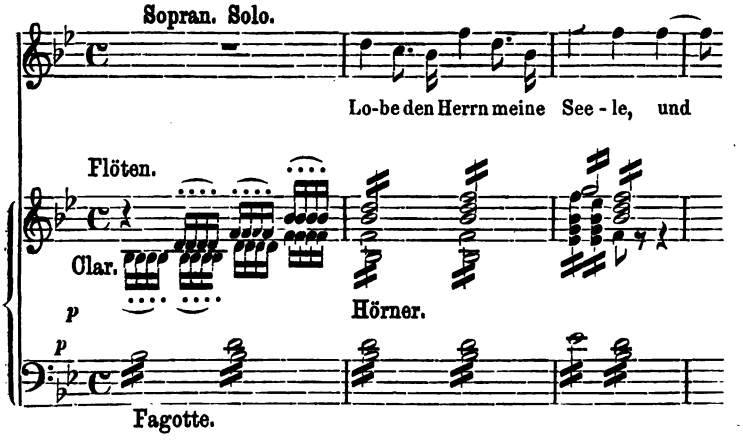
Der innere Zusammenhang der drei Sinfonie-Sätze mit der Cantate ist mehrfach auch äusserlich angedeutet. Das Motiv des eigentlichen Lobgesanges, in welchem auch jene früher erwähnte, echt Mendelssohn'sche Phrase wieder aufgenommen ist:



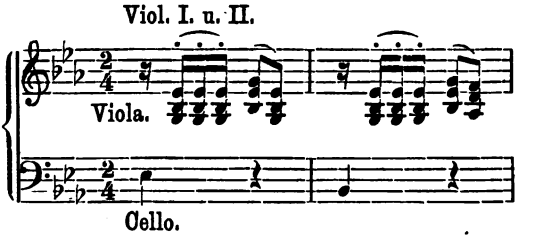
wird zugleich in dem ersten Sinfonie-Satze sehr ausführlich ver-

[1]) Briefe II. pag. 244.

arbeitet. Die Einleitung von 21 Tacten ist ausschliesslich aus ihm entwickelt. Für den eigentlichen Allegrosatz bildet es nur ein Nebenmotiv; aber es verbindet die Hauptpartien, so dass diese immer auf die ursprüngliche Idee des „Lobsingens" bezogen werden, und in dem Bestreben erfunden erscheinen: „dem Herrn nicht nur mit unserm Liede, sondern auch mit dem Saitenspiel zu lobsingen." Dasselbe Motiv leitet dann auch zum zweiten Sinfonie-Satze: Allegretto (*un poco agitato*), hinüber, der wiederum in dem eingewobenen Choral auf die ursprüngliche Idee des ganzen Werkes bestimmt Bezug nimmt. Ein so directer Hinweis war für diesen Satz allerdings noch weit mehr nöthig, als für den ersten, da er sich zu einer Leidenschaftlichkeit erhebt, welche dem Grundgedanken des Werkes fast widerstrebt. Auch der erste Satz ist ziemlich erregt gehalten; allein da er mehr polyphon gearbeitet und künstlich zusammengefügt ist, so wirkt er weniger blos sinnlich anregend, als der zweite Satz (G-moll), bei welchem die leidenschaftlichere Melodik überwiegt, die nur in dem Choral (G-dur) als Mittelsatz ein wirksames Gegengewicht gewinnt. Der dritte Sinfoniesatz (Adagio religioso, D-dur) nimmt dann namentlich in einzelnen Begleitungsfiguren auf den ersten Chor der Cantate Rücksicht, und leitet ganz folgerichtig in diese hinüber. Die ganze Einleitungs-Sinfonie ist mit allem Glanze der modernen Instrumentation ausgestattet, indess entspricht dieser hier immer noch vollständig der idealen Anschauung, aus welcher das ganze Werk hervorgeht, weil die künstlichen Formen, als die eigentlichen Träger dieser Anschauung, immer überwiegen. In der anschliessenden Cantate aber tritt das Orchester häufig nur mit rein sinnlichen Klangeffecten auf, welche der ursprünglichen Idee wenig entsprechen. Die nur rhythmische Auflösung der Accorde in den Blasinstrumenten, die wir im „Paulus" als Situationsmalerei noch gelten lassen können, wird als Begleitung zu dem Sopran-Solo zum rein äusserlichen, und darum unkünstlerischen Effectmittel.



Nur wenig höher steht die Begleitung zu dem Chor: „Saget es, die ihr erlöset seid“. Die Cellofigur ist eine der landläufigsten und nichtssagendsten, und ebenso wie das Pizzicato der andern Streichinstrumente nur ganz äusserlich effectvoll. Dasselbe gilt von dem Begleitungsmotiv zu dem Duett mit Chor: „Ich harrete des Herrn“.



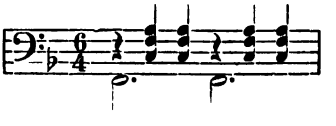
Auch das von den Streichinstrumenten ausgeführte Begleitungsmotiv zu dem Chor: „Die Nacht ist vergangen“ ist mehr effectvoll als bedeutend, allein hier nicht störend; die prächtige Fassung des Vocalchors wird dadurch ausserordentlich gehoben. Rein sinnlich in der Wirkung ist dagegen die instrumentale Figuration des Chorals: „Nun danket alle Gott“. Die von Flöten, Oboen, Clarinetten und den Streichinstrumenten ausgeführten auf- und ab wogenden Arpeggien sind doch viel zu äusserliche Effect-

mittel, als dass sie zur Choralfiguration verwendet werden dürften. Diese Begleitungen beweisen hinlänglich, dass Mendelssohn, trotz seines grossen künstlerischen Ernstes, von derartigen Stoffen doch nur mehr äusserlich angeregt, als vollständig erfüllt ist. Mehr noch als in seinen einstimmigen Liedern tritt hier das Bestreben nach möglichst wirksamem Ausdruck hervor, und beeinträchtigt die wahrhaft künstlerische Gestaltung. Mendelssohn sucht nicht nach solchen Effecten, und dass er mit ihnen nicht auf die grosse Menge spekuliert, das bezeugen, ausser seinen andern Werken, auch mehrere seiner Briefe; sie werden ihm vielmehr durch seine Individualität, wie durch seine ganze Kunstanschauung zugeführt. „Ich fühle", schreibt er an David[1]), „dass ich mit jedem Stück mehr dahin komme, ganz so schreiben zu lernen, wie mir's um's Herz ist, und das ist am Ende die einzige Richtschnur die ich kenne." In andern Briefen, in denen er fremde Werke beurtheilt, wie an Hiller, Frank, Naumann u. A., stellt er die rückhaltsloseste Deutlichkeit des Ausdrucks als sein Hauptziel hin. Für ihn hatte das Kunstwerk nur dann Bedeutung, wenn es in tausend Herzen freudigen Wiederhall fand, wenn es die Masse entzückte und begeisterte und ihr edelste Freude bereitete. Er stieg, um diess zu erreichen, nicht zu ihr herab, sondern er wählte, wie einst Haendel in ähnlicher Weise, die Mittel von mehr zündendem, als tiefem Ausdruck. Beim Vocalchor bewahrte ihn seine Meisterschaft im Contrapunkt vor solch äusserlichen Effecten, wie wir in seiner Instrumentation und zum Theil auch in seinen Solosätzen finden. Mit der Strenge des ältern Tonsatzes zähmte er die unruhige Hast, stärkte und stählte er die Weichheit seiner Empfindung, und die unter diesem Einfluss entstandenen Tonstücke wurden der rechte Ausdruck, die rechte Kirchenmusik für den Protestantismus unserer Tage. Da aber, wo er sich dieser zügelnden und stählenden Macht entzieht, verliert er selbst den kirchlichen Ernst, und wird auf Mittel geführt, die in der Oper und selbst im Oratorium noch gerechtfertigt erscheinen, nimmer aber in der Musik zu kirchlichen Zwecken. Von den Solosätzen der Sinfonie-Cantate ist

[1]) Briefe II. pag. 174.

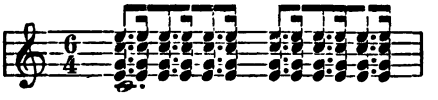
nur die Tenor-Arie: „Er zählet unsere Thränen“ noch „kirchlich“; Melodie und Begleitung sind durch die religiös-fromme Stimmung erzeugt; während in den übrigen der Trieb nach möglichst schlagfertigem Ausdruck den Meister auf die süsse, sinnlich anregende Melodik des „Liedes ohne Worte“ und auf die schärfsten Accente der dramatischen Musik hindrängt, und ihn vielfach verleitet, der Instrumentation Klangeffecte aufzunöthigen, welche der modernen Klaviertechnik entlehnt sind, wie die oben verzeichneten.

Welch bedeutende Gewalt die Chortechnik auf Mendelssohn's Schaffen ausübt, das zeigt ganz besonders ein früheres Werk: der 114. Psalm, den Mendelssohn (1839 während seines Sommeraufenthalts in Horchheim) für 8stimmigen Chor und Orchester schrieb. Das häufige Unisono der Stimmen ist zwar auch ein mehr äusserliches Effectmittel, doch wirkt es hier weniger als solches, weil es dem Charakter der Psalmodie vortrefflich entspricht. Dabei ist die Instrumentalbegleitung hier viel mehr nach künstlerischem Prinzip ausgeführt, als in den meisten übrigen Mendelssohn'schen Werken dieser Gattung. Das Orchester unterstützt den Gesang meist entweder durch eine, ihm durchaus entsprechende, volle Ausprägung der Accorde, oder aber durch einen, in lebendiger Polyphonie sich ausbreitenden, selbständigen Contrapunkt. Namentlich nach dieser Seite unterscheidet es sich von jenen beiden, welche Mendelssohn in den vorhergehenden Jahren componierte. Bei dem 42. Psalm: „Wie der Hirsch schreit“ (1837) hat das Orchester kaum eine andere Aufgabe zu lösen, als die Harmonik zu ergänzen, in jener mehr sinnlich reizenden Weise die wir oben zeigten. Die Singstimmen sind im ersten Chor durchaus gut geführt und in einander gefügt, aber die Instrumentalbegleitung erhebt sich nirgend über jene nur rhythmische Auflösung der Accorde:



welche, als nichtssagend, selbst im einfachen Liede verpönt ist. In der folgenden Arie: „Meine Seele dürstet nach Gott“ bleibt

sie mit wenigen Modificationen wieder herrschend. Die nächste Nummer bringt die harmonische Grundlage etwas bedeutsamer in Arpeggien aufgelöst; der nächste Chor (No. 4) accordisch ausgeprägt u. s. w. Erst im Schlusschor macht sich auch im Orchester ein mehr selbständiger Contrapunkt geltend. Kaum grössere Bedeutung als in diesem Psalm gewinnt die Begleitung in dem 95sten, den Mendelssohn im Jahre 1838 componierte; ja sie steht hier noch fühlbarer im Missverhältnisse zu dem vocalen Theil, weil dieser fast noch sorgfältiger behandelt ist als in den vorerwähnten Werken. Mendelssohn hat hier auch, wie früher mit dem Text, eine wesentliche Aenderung vorgenommen. In den vorerwähnten Psalmen hat er Einzelnes ausgelassen — in Psalm 42, Vers 7 die zweite Hälfte, Vers 10 den Anfang — in Psalm 114 ist der Schluss: „Singet dem Herrn in Ewigkeit Hallelujah" zugesetzt; in Psalm 95 nimmt Mendelssohn den 6. Vers zum ersten seiner Composition, und folgt dann erst der Anordnung der heiligen Schrift. Mit dieser Aenderung gewinnt der ganze Psalm einen mehr dramatischen Verlauf. Eine Solo-Tenorstimme übernimmt zunächst die Mahnung, welche im 6. Verse ausgesprochen ist; am Schluss stimmt der Chor ein. Dieser erhält aber erst in der folgenden Nummer grössere Bedeutung mit dem ersten Verse des Psalmes. Der Solo-Sopran intoniert den Aufruf, und darauf erst übernimmt ihn eine Chorstimme nach der andern, um ihn nach allen Weltgegenden weiter zu verpflanzen. Den Vers: „Denn in seiner Hand ist" hat Mendelssohn zu einem Duett für zwei Soprane verarbeitet; ihm folgt ein mächtiger Chor: „Denn sein ist das Meer", und diesem dann die Schlussnummer: ein Tenor-Solo mit Chor. Diese dramatische Auffassung des Psalms verleitet unsern Meister namentlich zu der, mehr nur unterstützenden, höchstens dekorierenden oder färbenden Instrumentalbegleitung, durch welche selbst einzelne feine vocale Züge offenbar vergröbert werden. So wird der, bei allem Glanze doch ruhig feste Gang des ersten Tenor-Solo's durch die syncopierte oder nur rhythmisch figurierte Begleitung unruhig und leidenschaftlich; noch mehr aber der folgende Chor durch die äusserst verbrauchte rhythmische Auflockerung eines Accordes:



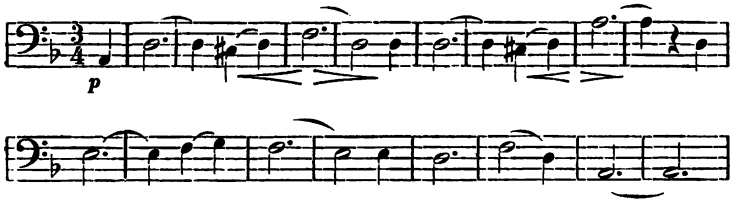
Es ist dies ein Effectmittel von rein äusserer Wirkung, und drückt entschieden den fein und sinnig intendierten und meisterlich ausgeführten Vocalchor herab. Die Melodik des nun folgenden Duetts ist wieder so weich empfindungsvoll als es der Kirchenstyl nur irgend gestattet; die einschmeichelnde Figur jedoch, mit welcher die Geigen sie umspielen, führen sie weit über die äusserste Grenze hinaus zum „Liede ohne Worte". Wol nur einmal, bei dem folgenden Fugensatze, erscheint die nur rhythmische Auflösung der Accorde gerechtfertigt. Das prächtige, und überaus entsprechende Thema wird breit und mächtig entfaltet, und diese Entfaltung liess eine weitere Interpretation kaum zu, erfordert aber die unterstützende Begleitung welche ihr Mendelssohn hier beigiebt. Geradezu störend wird sie dagegen wieder in der Schlussnummer, namentlich von da ab, wo Mendelssohn „immer wachsendes Pathos und Feuer im Vortrag" fordert.

Wir wiesen schon früher darauf hin, wie Mendelssohn's Empfinden sich mehr an Bach, die specielle Weise der künstlerischen Gestaltung desselben aber an Haendel anlehnt. Das wird auch durch diese Psalmen bestätigt. Namentlich der 95. Psalm ist in seiner äusseren Anordnung durch Haendel beeinflusst, während die feiner empfundenen Einzelheiten an Bach erinnern. Auch darin schloss er sich den älteren Meistern an, dass er wie diese mit den neu gewonnenen Kunstmitteln, den Kirchenstyl zu verjüngen suchte. Mit ganz besonderm Fleisse hatte Joh. Seb. Bach alle auf den verschiedensten Gebieten seiner Kunst erzeugten neuen Darstellungsmittel sich angeeignet, um durch sie die Kirchenmusik zu ergänzen und zu erneuen. Aber er nimmt nicht nur die auf andern Gebieten gewonnenen Ausdrucksmittel herüber, in der Gestalt, wie sie dort erzeugt wurden, sondern er formt sie den höhern Zwecken, welchen der Kirchenstyl dient, entsprechend um. Wie das Göttliche, wenn es in das Menschliche tritt, diesem eine veränderte Richtung giebt, so müssen auch die Ausdrucks-

mittel des rein menschlichen Empfindens eine Umgestaltung erfahren, wenn sie der religiösen Empfindung dienstbar gemacht werden sollen. Dies erreichte Bach auf dem einzig möglichen Wege — durch die Polyphonie, welche dem Material seine rein sinnliche Wirkung nimmt, es beseelt und durchgeistigt. Mit der Melodik, welche sich in der weltlichen Musik zu grosser Freiheit entwickelt hatte, erneute er die alten contrapunktischen Formen und erfüllte sie mit individuellem Ausdruck, und die sinnliche Gewalt der neuen harmonischen und instrumentalen Mittel zähmte er mit der Macht seines Contrapunkts und seiner Polyphonie. Dadurch brachte er jenen Kirchenstyl zur höchsten Blüte, der bei reinster Objectivität dennoch der individuellen Empfindung weitesten Spielraum lässt, und darum mustergültig für alle Zeiten geworden ist. Nur in den Vocalchören verfolgt Mendelssohn noch den gleichen Weg, und erlangt daher hier eine ähnliche Bedeutung wie Bach. Allein in seinen kirchlichen Solosätzen und namentlich in der Instrumentalbegleitung unterlässt er jenen Läuterungsprozess. Hier verwendet er die melodischen, harmonischen und rhythmischen Darstellungsmittel ganz unverändert so, wie sie auf den Gebieten des weltlichen Vocalliedes oder des „Liedes ohne Worte" erzeugt werden, und seine Instrumentation ist vorwiegend nur auf Erzeugung jener prächtigen Farben gerichtet, mit denen er einzelne Bilder und Momente aus der romantisch angeschauten und verklärten Welt künstlerisch formte. Daher vermochte er mit diesen Werken kaum dem religiösen Empfinden seiner Zeit, und nur ganz einseitig Ausdruck zu geben, nimmer aber zu bleibendem Besitz für seine Nation oder mit wirklicher Förderung kirchlicher Tonkunst.

Mit ungleich grösserm Erfolge gelang ihm jetzt die Uebertragung der neuen Mittel für den feinern Ausdruck subjectiver Empfindung, wie sie namentlich im Liede gewonnen waren, auf die Sonatenform. Wir zeigten, wie in den frühern Sinfonien, Sonaten und Quartetten Mendelssohn's die objective Form und der neue Inhalt sich meist gegenseitig die Herrschaft streitig machen, so dass in der Regel eins von beiden Momenten überwiegt. Namentlich der erste, der eigentliche Sonatensatz, ist ent-

weder eine blosse Copie der ältern Form, oder er giebt die ursprüngliche Idee derselben meist vollständig auf. Die Quartette (Op. 44) wie das D-moll-Trio (Op. 49), welche in dieser Periode entstanden, bezeugen nach dieser Seite einen ganz bedeutsamen Fortschritt, der namentlich am Trio, das im Jahre 1839 entstand, recht augenscheinlich wird. Wir fanden, dass unserm Meister, wo er seine Phantasie oder sein Empfinden nicht an bestimmten Darstellungsobjecten concentriert, oder in die bestimmt abgegrenzten Schranken eines formell feststehenden Schematismus einengt, mit seiner thematisch erläuternden Geschäftigkeit die Formgestaltung verliert. In den jetzt zu betrachtenden Sonatensätzen sind die einzelnen Motive so bedeutsam, dass ihre entsprechende Verarbeitung ganz naturgemäss auf die ursprüngliche Form führt. Das erste Thema des ersten Satzes vom Trio, mit dem das Cello eintritt,



musste in seiner folgerechten Entwickelung, — und in ihr bekundete Mendelssohn früh seine grosse Meisterschaft, — einen durchaus festgefügten und breiten Hauptsatz ergeben. Dem entspricht auch das Thema des Nebensatzes:

das sich zugleich in seiner milden Innigkeit vollständig gegensätzlich zum leidenschaftlichen ersten verhält. Es wird fast noch energischer zu einem bestimmt heraustretenden Satz verarbeitet, und beide: Haupt- und Nebensatz, bilden einen ersten Theil, welcher vollständig der, die Sonatenform erzeugenden Idee entspricht. Da-

bei deutet schon der abweichende Gang der Modulation auf eine moderne Auffassung. Der Nebensatz scheint nicht, wie es die normale Construction des in einer Molltonart gehaltenen Sonatensatzes erfordert, in der Obermediante (hier F-dur), sondern wie in Dur, in der Tonart der Dominante. Diese Abweichung ist durch eine specielle Idee bedingt: die Molltonart des Hauptsatzes erlangt hier die Bedeutung der Durtonart, und verlangt die Steigerung nach der Dominante. Aehnlichen Abweichungen begegnen wir auch bei Beethoven[1]). Zur weitern Ausstattung der Form werden die neuen Mittel der Claviertechnik herbeigezogen, um jene im Lichte der neuen Richtung zu zeigen. Beide, Inhalt und Form, sind hier zu wirklich untrennbarer Einheit verschmolzen. Namentlich in dem sogenannten Durchführungssatze erscheinen beide Themen mit allem Glanze moderner Kunst der Verarbeitung ausgestattet.

Weniger macht sich im zweiten (langsamen) Satz ein Fortschritt bemerkbar. Wie in den frühern Sonaten und Sinfonien steht auch hier anstatt des Adagio ein „Lied ohne Worte", das nicht nur dem ersten Satze gegenüber, sondern namentlich auch für die Betheiligung von drei, an sich so selbständigen Instrumenten zu klein ist. Hätte Mendelssohn es nur für das Clavier ausgeführt, so konnte es hier eher als unwesentliche, aber liebliche Episode stehen. Dagegen ist das Scherzo wieder eins der reizendsten Gebilde jener Gattung, die Mendelssohn so recht eigentlich geschaffen hat. Alle jene neckischen Geister seiner Phantasie, denen er Form und Klang gab, sind hier wieder zu einem der duftigsten und luftigsten Reigen vereinigt. Mehr als die meisten andern Scherzi Mendelssohn's ist dies der Ausdruck sprudelnster Laune, bei welcher die Phantasie die Oberhand behält; erst im Schlusssatz tritt das Herz wiederum in seine Rechte; er ist von einer Tiefe der Leidenschaft, der wir nicht allzuhäufig bei Mendelssohn begegnen. Wieder ist die Rondoform ganz bestimmt ausgeprägt, so dass Mendelssohn mit diesem Werk entschieden

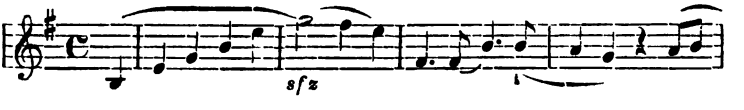
[1]) Vergleiche hierüber des Verfassers: Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. II., pag. 355 ff.

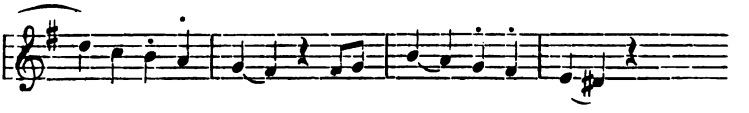
jenen Standpunkt gewonnen hat, den wir früher schon als den einzig richtigen, die gesammte Entwickelung der Tonkunst fördernden bezeichnen mussten. Die Erfindung der einzelnen Themen wird weder von der allgemeinen Idee der Form, noch von den besondern Ideen und Bedürfnissen der neuen Richtung einseitig beherrscht, sondern von beiden gemeinsam. Der neue Geist ordnet sich von vorn herein den ewigen Gesetzen der Formgestaltung unter, und diese fügt sich willig dem veränderten Bedürfniss. So tritt die Erneuerung der Form in's Leben, und in ihr gewinnt zugleich der neue Geist fassbare und unvergängliche Gestalt.

Dieser bedeutsame Fortschritt macht sich schon im D-moll-Concert für Pianoforte mit Orchester, das 1837 entstand, wie in den Quartetten, Op. 44, No. 2 und 3, die Mendelssohn beide gleichfalls vor dem Trio componierte (1837 und 1838), geltend, wenn auch nicht so augenscheinlich.

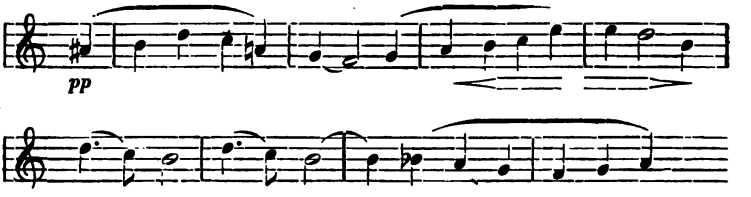
Das Concert erkannten wir überhaupt als eine viel freiere Form, und als solche mussten wir schon dem ersten Concert Mendelssohn's eine hohe Bedeutung zuschreiben. Der Fortschritt, den das zweite gegen das erste bekundet, fällt daher mit der allgemeinen Entwickelung, die Mendelssohn bisher nahm, zusammen. Die grössere Reife, welche er gewonnen hat, spricht sich auch in einer concisern Fassung der Hauptmotive, wie in der strengern Weise aus, mit welcher die virtuosen Partien dem Ganzen eingefügt sind. Dadurch ist freilich Manches von dem Glanz, in welchem das erste Concert erscheint, verloren gegangen, weshalb dieses auch weitere Verbreitung fand, als das neuere D-moll-Concert.

Von den Streichquartetten entspricht der erste Satz des zweiten, in E-moll, am meisten dem D-moll-Trio. Er ist nicht weniger sicher und bestimmt gegliedert, als der des Trio; doch sind die Themen nicht so bedeutsam, weshalb die Entwickelung nicht mit jener Consequenz erfolgt, wie beim Trio. Das erste





weckt indess ein reges polyphones Leben in den einzelnen Stimmen wie es dem Verein der vier Streichinstrumente äusserst entsprechend ist, und so entwickelt sich der Hauptsatz in natürlichem Zuge. Doch ist das Motiv des Nebensatzes nicht nur zu unbedeutend,



sondern auch dem ersten zu nahe verwandt, um dessen Gegensatz zu sein. Mendelssohn verarbeitet es auch nicht weiter; er ergreift bald wieder das erste Thema, aus welchem auch vorwiegend der sogenannnte Durchführungssatz entwickelt ist. So wird auch in diesem Allegrosatz das ursprüngliche Thema mehr erläutert, als in consequenter Entwickelung und künstlerischer Gruppierung der einzelnen Theile geformt. Die drei folgenden Sätze treten den entsprechenden des Trio völlig ebenbürtig an die Seite. Das Scherzo ist eben so sprudelnd humoristisch wie das im D-moll-Trio. Das Andante erhebt sich sogar zu grösserer Bedeutung durch mehr hymnische Breite, welche es anstrebt, wogegen der Schlusssatz (*Presto agitato*) mit seinem forciert nationalen Gepräge zu leicht, fast etwas dürftig erscheint. Im ersten Satz des Es-dur-Quartetts (No. 3), wie in dem des D-dur-Quartetts (No. 1), tritt uns abermals jener Mangel einer festen, gegensätzlich wirkenden Gruppierung der einzelnen Theile entgegen, den wir schon an den frühern derartigen Werken Mendelssohn's erkennen mussten. Beide Sätze sind aus, an sich unbedeutenden Motiven entwickelt, und zwar nach Art des Capriccio, die wir früher näher charakterisierten, so dass die eigentliche Sonatenform nicht gewonnen wird. Trotz mancher anziehenden Einzelheiten

vermag keiner der Sätze ein höheres Interesse zu erwecken. Im D-dur-Quartett folgt dem ersten Satz eine äusserst graziöse Menuett; im Es-dur-Quartett ein Scherzo in echt Mendelssohn'schem Geist. Die langsamen Sätze beider Quartette gehören unstreitig zum Besten, was die neuere Zeit auf diesem Gebiete seit Beethoven hervorgebracht hat. Namentlich das Adagio des Es-dur-Quartetts geht in Ausdruck und Form weit über die kleinlichen Verhältnisse des „Liedes ohne Worte" hinaus, und das Andante des D-dur-Quartetts nimmt zwar mehr die Form und den äussern Verlauf des Capriccio an, aber es ist, obgleich knapp gefasst, doch reich und mannichfaltig im Ausdruck. Von den Finale's ist das des ersten Quartetts etwas monoton in seiner rhythmischen Construction. Mannichfaltiger ist das des Es-dur-Quartetts, doch beinahe zu umständlich. Das Thema des Hauptsatzes namentlich erfährt eine eingehendere Behandlung, als sein Inhalt eigentlich erfordert. Stehen diese Quartetten demnach auch nicht ganz auf der Höhe, welche das Trio erreicht hat, so bezeugen sie doch immerhin, wie sehr es unserm Meister allmälig gelang, den neuen Geist, der die Entwickelung der modernen Musik zu beherrschen begann, und der sich in den beschränktern Formen des Liedes zunächst geltend machte, auch den ältern, breitern Formen zu vermitteln und diese dadurch zu erneuen. Wie überhaupt, so bezeichnet dies Bestreben die höchste Stufe künstlerischen Schaffens, über welche hinaus kein eigentlicher Fortschritt denkbar ist. Für Mendelssohn bildet sie ganz speciell den Gipfelpunkt seiner selbstschöpferischen Thätigkeit. Die neuen Formen, welche der neue Inhalt erzeugte: das „Lied ohne Worte", das volksthümliche Lied, als einstimmiges und als Lied für gemischten Chor und für Männerchor, wie das Scherzo, Capriccio und die charakteristische Ouvertüre, waren bis zur Vollendung von ihm herausgebildet, und eine entscheidendere Vermittelung des neuen Geistes mit den ältern Formen, als in den erwähnten Praeludien und Fugen und dem D-moll-Trio, hat er auch in den spätern Werken nicht erreicht. In diesen versucht er höchstens nur eine neue Anwendung der Prinzipien seines Kunstschaffens.

Auch die Sonate für Violoncello (Op. 45), die gleichfalls

1838 entstand, zeigt diese Meisterschaft, welche Mendelssohn jetzt auch in der Verschmelzung der ältern Formen mit dem neuen Geiste erreicht hatte. Die Sonate ist speciell für seinen Bruder Paul geschrieben, der, wie wir bereits erwähnten, das Violoncell mit Virtuosität spielt. Wie im D-moll-Trio zeichnet sich der erste Satz durch seine breiten Themen aus, welche die formelle Abrundung und Gruppierung der einzelnen Theile erleichtern. Ueberall wo Mendelssohn inhaltsschwere Hauptgedanken verarbeitet, gelingt ihm auch deren Anordnung in grössern Partien meist vortrefflich. Die unbedeutenderen, nur als Motive ausgeführten, verarbeitet er dagegen meist nach Art seines Capriccio, und nur wenig im Sinne der Sonate. In diese Kategorie gehört auch das Andante der Cello-Sonate. Das Finale dagegen ist ein feuriger, wirksamer Rondo-Satz.

Aus dem bewussten Bestreben, die alten Formen mit dem neuen Inhalt zu erfüllen, gehen ferner auch jene Orgelpraeludien und Fugen hervor (Op. 37), die Mendelssohn in diesen Jahren (1836 und 1837) componierte. Die, von der Claviertechnik ganz bedeutsam abweichende Orgeltechnik macht eine grössere Strenge der Form nothwendig. Im Uebrigen gilt für diese Tonstücke das, was wir bereits über die ähnlichen für Clavier erörterten.

Die einzelnen Clavierstücke, wie: Serenade und Allegro giojoso (Op. 43) und Andante cantabile und Presto agitato sind als Gelegenheitsstücke zu betrachten und nicht weiter bedeutend. Jenes schrieb er bekanntlich für ein Concert der vortrefflichen Contre-Altistin Botgorschek in wenigen Stunden [1]). Es ist, wie das andere erwähnte Werk, nur eine gelegentliche, wenn auch immerhin anmuthige Kundgebung seiner Schaffensfreudigkeit.

Ziemlich dasselbe gilt von der Ouvertüre zu „Ruy Blas“ (Op. 95), wie von dem Lied für zweistimmigen Chor mit Quartettbegleitung (Op. 77, No. 3). Mendelssohn schrieb beide für die Aufführung des Drama „Ruy Blas“ von Victor Hugo, welche zum Besten des Theater-Pensionsfonds Anfangs März 1838 stattfand.

[1]) Briefe II. pag. 167.

Da Mendelssohn das Stück „so unter aller Würde fand, wie man's gar nicht glauben kann", so hatte er Anfangs keine Lust, die Ouvertüre zu componieren. Erst kurz vor der Aufführung entschloss er sich dazu, und so entstand auch die Ouvertüre in wenigen, noch dazu vielfach anderweitig in Anspruch genommenen Tagen [1]). Die Ouvertüre enthält keinen weiter hervorstechenden Zug; sie ist, wie die vorerwähnten Tonstücke, das Werk einer gewandten, mit den Erfordernissen seiner Zeit wolvertrauten Künstlerhand.

Auch über die Lieder für eine Singstimme, wie für gemischten Chor, für Männerchor, und die „Lieder ohne Worte", welche Mendelssohn noch in den Jahren 1838, 1839 und 1840 schrieb, haben wir nur wenig noch zu sagen. Für diese Gattung hatte er bereits früher die vollendete Form gefunden, und die neuen Lieder erscheinen höchstens reifer und entschiedener noch im Ausdruck. Besonders hervorragend nach dieser Seite ist das Liederheft für gemischten Chor (Op. 48). Jener volksthümliche Ton, den wir früher charakterisierten, hat hier wieder höchste künstlerische Gestaltung gefunden; wie nicht minder in den Liedern für Männerstimmen (Op. 50); kaum weniger in den Liedern für eine Singstimme (Op. 47).

Die „Lieder ohne Worte" (Op. 38) endlich bekunden wiederum jenen Fortschritt, den wir im zweiten schon fanden: Der Inhalt wird nicht nur mannichfaltiger, sondern auch weit bestimmter. Nur ein Lied: No. 4 ist in der Stimmung früheren eng verwandt. Es scheint ebenso wie No. 4 des ersten und No. 3 des zweiten Hefts ein frommer Geburtstagswunsch zu sein. Die andern sind zum Theil leidenschaftlicher, vor allem aber knapper im Ausdruck; und das letzte lehnt sich so bestimmt an einen Vorgang an, dass es zum Duett sich erweitert.

Uebrigens war Mendelssohn mit dem Einfluss, den seine „Lieder ohne Worte" gewannen, durchaus schon nicht mehr einverstanden. Er schreibt hierüber an den Verleger N. Simrock in Bonn unterm 4. März 1839 [2]): „Ich habe nicht die Absicht

[1]) Briefe pag. 189.

[2]) Ebend. II. pag. 188.

mehr der Art herauszugeben, die Hamburger mögen sagen, was sie wollen. Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird wirklich eine zu grosse Menge Claviermusik ähnlicher Art componiert; — man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich!" Es giebt diese Aeusserung Mendelssohn's zugleich wieder Zeugniss für die eigenen künstlerischen Bestrebungen dieser Periode. Ihm genügt es nicht mehr, nur den neuen Geist der Zeit in seiner subjectiven Beschaulichkeit zu erfassen, sondern er ist ernstlich bestrebt, ihn mit den grossen Ereignissen der objectiv sich ausbreitenden Welt in Beziehung zu setzen. Darum verstimmt ihn der Einfluss, den seine „Lieder ohne Worte" gewannen; es missfällt ihm, dass sie so zahlreiche Nachahmung fanden. Dass er aber trotzdem von seinem Vorsatz abwich und noch mehrere Hefte „Lieder ohne Worte" schrieb und veröffentlichte, ist in der eigenthümlichen Beziehung begründet, die er zu ihnen hatte. Sie lagen seiner Individualität so nahe, dass er immer wieder auf sie zurückgedrängt wurde.

Auch die Variationen, mit denen Mendelssohn kurz vor seiner Abreise nach Berlin beschäftigt war, dürfen als Produkte dieser mehr vermittelnden als neu schaffenden Thätigkeit angesehen werden. Er schreibt über sie an Klingemann [1]): „Weisst Du, was ich in der vergangenen Zeit mit Passion componiert habe? — Variationen für's Piano. Und zwar gleich 18 auf ein Thema in D-moll; und hab' mich dabei so himmlisch amüsiert, dass ich gleich wieder neue auf ein Thema in Es-dur gemacht habe, und jetzt bei den dritten auf ein Thema aus B-dur bin. Mir ist ordentlich, als müsste ich nachholen, dass ich früher gar keine gemacht habe."

Nur die Variationen in D-moll und die in Es-dur sind veröffentlich worden, jene als Op. 54, diese als Op. 82; auch sind nicht 18, sondern nur 17 der Variationen über das Thema in D-moll (*Variations sérieuses*) gedruckt.

Es ist wiederum in der Eigenthümlichkeit der Kunstanschauung

[1]) Briefe II. pag. 297.

Mendelssohn's, wie in seiner ganzen bisherigen Entwickelung tiefbegründet, dass er nicht jene höhere Gattung der Variationen cultivierte, welche den ideellen Gehalt des Thema's erfasst, und diesen dann in immer neuer Gestalt und immer mehr erweitert zur Erscheinung bringt; sondern vielmehr jene, welche das Thema mehr nur formell umgestaltet. Zur Unterscheidung beider Gattungen verweisen wir auf einzelne Variationen von Beethoven und Schumann. Der Walzer von Diabelli, über welchen Beethoven 33 Variationen schrieb [1]), ist so unbedeutend, dass kaum irgend welche Veranlassung vorhanden war, ihn auch nur formell zu variieren. Beethoven versucht dies auch nicht erst. Schon die erste Variation erfasst nur die Construction des Thema's, und indem Beethoven diese als *"Marcia maestoso"* ausführt, erhebt er die ganze Arbeit aus der niedern Sphäre des Thema's in die höhere der wirklich künstlerischen Form. In der nächsten Variation wird zwar der Dreivierteltact wieder aufgenommen, und auch die ursprüngliche harmonische Grundlage noch festgehalten, aber nur von den Unterstimmen, die Oberstimmen werden in rhythmischer Auflösung selbständig geführt. Die nächste Variation hält die ursprüngliche Construction nur noch in den Angelpunkten fest; die folgende stellt den ganzen Apparat in lebendigen Imitationen dar, ähnlich wie die beiden nächsten Variationen u. s. w. Immer wird nicht das Thema nur verändert, sondern ein besonderer Zug desselben in neuer und eigenthümlicher Weise hervorgehoben und dargestellt [2]). Hochbedeutsam wird diese Weise der Variationen von Beethoven in seinen Sonaten angewendet. Eine im Thema fest und sicher ausgesprochene Stimmung wird in den Variationen immer mehr erweitert, in immer neuen Zügen entfaltet. Einen neuen und eigenthümlichen Weg, diese Veränderungen zu gruppieren, schlägt Schumann ein. Beethoven führt, wie in den vorerwähnten Variationen, als einzelne Gipfelpunkte der ganzen Arbeit meist die strengeren fugierten Formen ein. Schumann geht, nachdem durch einzelne Variationen das Thema

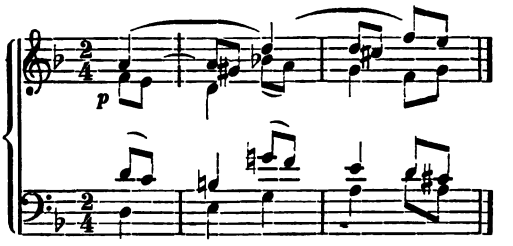
[1]) Op. 120.

[2]) Vergleiche des Verfassers Compositionslehre, Bd. II. pag. 277.

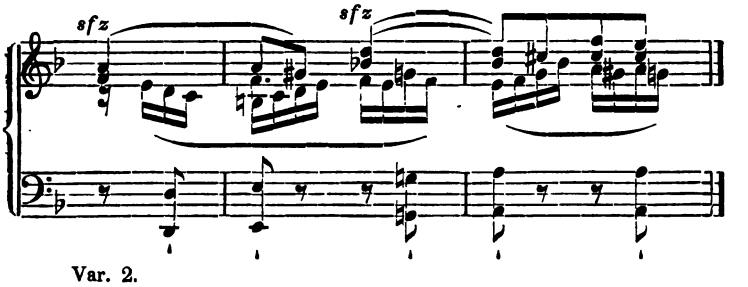
weitergeführt ist, wieder auf dies zurück, aber in etwas veränderter Gestalt, und in dieser wird es erst wieder der Ausgangspunkt neuer Veränderungen.

Mendelssohn's Hauptstreben ist immer auf möglichst klaren und fasslichen Ausdruck gerichtet, und zwar so, dass er mitunter selbst die künstlerische Gestaltung darüber vernachlässigt. Selbst dort, in jenen Formen, welche eine Vertiefung und Erweiterung des ursprünglichen Hauptgedankens erfordern, fanden wir, dass er vorwiegend erläutert und umschreibt, nach Art des Capriccio. Ganz ähnlich sind seine Variationen behandelt. Das D-moll-Thema ist namentlich harmonisch charakteristisch; und diese Grundlage ist so vorwiegend polyphon ausgeprägt, dass diese Construction schon eine Reihe mannichfacher anderer Darstellungen und Anschauungen zuliess. Die rhythmische Anordnung des ersten Theils ist etwas monoton; ihr gegenüber erscheint die grössere Breite des zweiten Theils dann um so bedeutsamer, und so bot auch die rhythmische Construction mancherlei Momente für eine neu gestaltende Variierung des Thema's. Endlich gewährte der ruhig milde Ernst der Grundstimmung des Thema's noch eine Fülle feiner Züge für eine speciellere Ausführung. Mendelssohn hat nur einige derselben ergriffen; er variiert sein Thema vorwiegend nur formell, in rein technischer Verarbeitung einzelner Motive. In den ersten vier Variationen bleiben Melodie und Harmonie fast unverändert; in der ersten wird dem Thema eine lebhafter und selbständiger contrapunktierende Mittelstimme beigegeben; bei der zweiten betheiligen sich die drei oberen Stimmen an einem derartigen Contrapunkt, so dass die Melodie nicht verändert, sondern nur ausgeschmückt ist; die dritte Variation erwächst durch einfache rhythmische Auflösung, und die vierte durch melodische und harmonische Figuration der ursprünglichen Grundlage. Wir setzen zur nähern Erläuterung die Anfangstacte des Thema's und der ersten Variationen her; die weitere Fortführung ist ganz entsprechend gehalten:

Andante sostenuto.

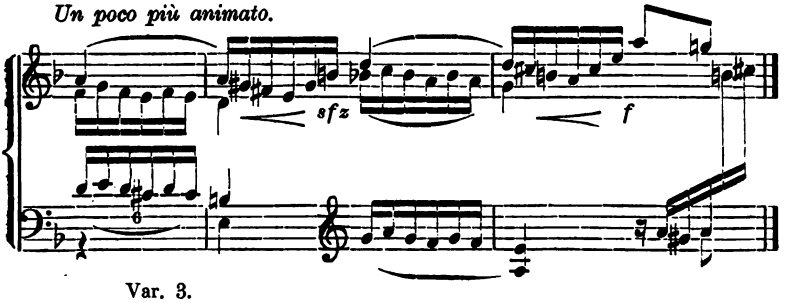


Var. 1.



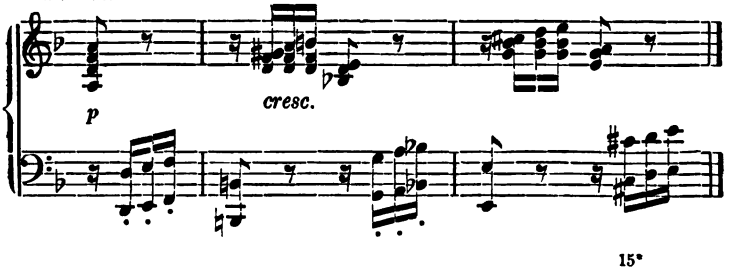
Var. 2.

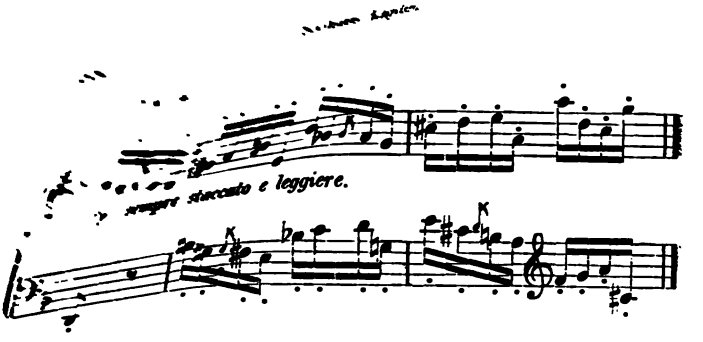
Un poco più animato.



Var. 3.

Più animato.





Bei den folgenden Variationen wird die harmonische und rhythmische Construction des Thema's wiederum fast unverändert beibehalten; einzelne unwesentliche Veränderungen werden nur durch die Verarbeitung des besondern Motivs jeder Variation bedingt.

Die Es-dur-Variationen halten weniger streng an der formalen Gestaltung des Thema's fest, sie treten somit jener höhern Gattung näher, für welche nur der ursprüngliche Gehalt des Thema's weiterzeugend wird. Mendelssohn's Variationen fehlt nur die Consequenz der Entwickelung, um auch den besten Erzeugnissen dieser Gattung eingereiht zu werden. Eine solche ist in jenen *Variations sérieuses* durchaus vorhanden. Das neue Motiv, mit welchem Mendelssohn den ursprünglichen Apparat technisch verarbeitet, erscheint immer als die natürliche Consequenz des erstern, und in der sich steigernden leidenschaftlicheren Ausdrucksweise wird auch ein gewisser einheitlicher Fortgang der ideellen Grundlage bedingt, bis zu dem Allegro vivace und dem Presto, mit welchem das Ganze abschliesst. Ein solcher innerer Zusammenhang fehlt den Es-dur-Variationen, und namentlich deshalb wol vermochten sie nicht die Verbreitung zu gewinnen, wie jene, obwol sie unzweifelhaft der höhern Gattung angehören.

Nicht unerwähnt dürfen wir endlich das „*Allegro brillant*“ (Op. 92) lassen, dessen Entstehung in dieselbe Zeit fällt, und das wir den besten Werken Mendelssohn's beizählen, wenn es auch keine neue Seite seiner Individualität darlegt.

Mit den bisher besprochenen Werken Mendelssohn's erscheint überhaupt seine Entwickelung im Grossen und Ganzen abgeschlossen. Selbst die hervorragendsten der spätern Schöpfungen halten sich, wie wir nachweisen werden, nur auf der Höhe des Standpunkts, den er jetzt erreicht hat, und über die hinauszugehen ihm nicht vergönnt war.

Siebentes Kapitel.

Berlin.

Als Mendelssohn von Leipzig schied, hatte er wol bereits das sichere Gefühl, dass er bald wieder in seinen, ihm so werthen Wirkungskreis zurückkehren würde. Am 26. Juli 1841, kurz vor seiner Abreise, brachten ihm seine zahlreichen Verehrer noch ein grossartiges, mit einem Fackelzuge begleitetes Abendständchen, und in den Schlussrefrain seines bekannten Scheideliedes: „Wenn Menschen auseinander gehn, so sagen sie: Auf Wiedersehn“ stimmte der Meister, der unter die Sänger getreten war, so fest und bestimmt mit ein, dass diesen jeder Zweifel an seiner baldigen Wiederkehr schwand. Selbst seine Wohnung in Leipzig [1]) hatte er noch nicht aufgegeben.

Wir haben schon im vorigen Kapitel der Abneigung gedacht, welche Mendelssohn gegen die musikalischen Zustände Berlins im Allgemeinen hegte. Noch schärfer tritt sie in einigen spätern Briefen heraus, die aus unmittelbarer Anschauung hervorgegangen sind. „Seit vierzehn Tagen bin ich nun mit meiner Familie hier“ [2]), schreibt er an den Präsidenten Verkenius in Cöln, „und lebe wieder mit der Mutter und den Geschwistern in demselben Hause, aus welchem ich vor zwölf Jahren mit schwerem Herzen zog. Desto sonderbarer ist es mir, dass ich mich trotz der Freude, mit Mutter und Geschwistern zu sein, trotz aller Vorzüge und frohen Erinnerungen kaum an irgend einem Orte Deutschlands so wenig

[1]) In Lurgensteins Garten.

[2]) Briefe II. pag. 301.

zu Hause fühlen kann, als hier. Der Grund mag darin liegen, dass alle Ursachen, welche mir es damals unmöglich machten, meine Laufbahn hier zu beginnen und zu erweitern, welche mich also hier forttrieben, nach wie vor noch bestehen, und leider auch wohl für ewige Zeiten bestehen werden. Dieselbe Zersplitterung aller Kräfte und aller Leute, dasselbe unpoetische Streben nach äusserlichen Resultaten, derselbe Ueberfluss an Erkenntniss, derselbe Mangel an Production, und Mangel an Natur, dasselbe ungrossmüthige Zurückbleiben in Fortschritt und Entwickelung, wodurch beide freilich viel sicherer und gefahrloser werden, wodurch ihnen aber auch alles Verdienstliche, Belebende geraubt wird. — — Die Musiker sind jeder für sich, nicht je zwei mit einander übereinstimmend; die Liebhaber in tausend kleinen Kreisen vertheilt und verschwunden; dabei ist alle Musik, die man hört, allerhöchstens mittelmässig, nur die Kritik scharf, genau und wohl ausgebildet; — das scheinen mir für die nächste Zeit keine guten Aussichten und „jenes von Grund aufrichten" ist meine Sache nicht, denn mir fehlt es an Talent und Lust dazu." Schärfer noch lautet das Urtheil, welches er im nächsten Briefe an Verkenius über die Berliner Musiker ausspricht [1]): „Der ganze Sinn der Musiker wie der Dilettanten ist zu wenig auf's Praktische gerichtet; sie musiciren eigentlich meist, um nachher und vorher darüber reden zu können, und da kommen die Reden besser und klüger, aber die Musik mangelhafter heraus, als an den meisten andern deutschen Orten. — Beim Orchester (so gute Mitglieder die Einzelnen sind) ist das leider zu sehen. Ich habe in Opern und Symphonien solche Schnitzer, solche Taktfehler fortwährend machen hören, dass dergleichen nur bei der grössten Gedankenlosigkeit möglich ist. Die Leute sind königliche Beamte, sind nicht zur Rechenschaft zu ziehen, und kommt es nachher zur Sprache, so beweiset man Ihnen, dass es eigentlich gar keinen Takt giebt, oder geben sollte, was weiss ich; aber item, es geht schlecht. Ich habe mein Trio 10- bis 12mal hier gespielt; jedesmal kamen dergleichen Taktfehler, dergleichen Nachlässigkeitsschnitzer in der Begleitung vor, obgleich

[1]) Briefe II. pag. 303.

es die ersten hiesigen Künstler waren, die mit mir spielten, Die Schuld von diesem Wesen trifft allerdings grösstentheils Spontini, der seit langer Zeit an der Spitze stand, und die vielen braven Musiker, die darin sind, eher gedrückt, als erhoben und hinaufgeschwungen hat. Nach meiner Ueberzeugung wäre Spohr der Mann, der helfen und alles wieder in Schick bringen könnte, aber eben deshalb wird er gewiss nicht genommen werden; es sprechen wieder zu Viele mit, und wollen alles zu idealisch schön haben; daraus folgt die Mittelmässigkeit."

Auch in Bezug auf die Erfolge einer gewissen Wirksamkeit stellte Mendelssohn Berlin gegen Leipzig zurück. Klingemann hatte ihn darauf hingewiesen, dass er in Berlin in und für ganz Deutschland wirken würde, während sein Wirkungskreis in Leipzig nur auf diese Stadt beschränkt sei, und Mendelssohn behauptet in dem Briefe vom 15. Juli 1841 [1]), dass das gerade umgekehrt sei. „Dort", schreibt er, (in Berlin) „sind alle Bestrebungen Privatbestrebungen, ohne Wiederhall im Lande, und den haben sie hier (in Leipzig), so klein das Nest auch ist."

Wir wollen hier nicht untersuchen, wie weit diese Verurtheilung der Musikzustände Berlins gerechtfertigt erscheint; jedenfalls hatte sie zum Theil ihren Grund in jener Eigenthümlichkeit Mendelssohn's, welche sein Vater als die Hauptursache der Düsseldorfer Conflicte schon scharf tadelte. „Jeder", schreibt der Vater in dem bereits früher erwähnten Briefe [2]), „der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und innerlicher kennen zu lernen, so wie alle die, denen Du Lust und Gelegenheit hast Dich deutlicher zu machen, werden Dich lieb gewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam in's Leben einzugreifen; es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Andern und Dir jene Lust und Gelegenheit ausgehen, zu Isolirung und Missmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgehends in der Welt festgesetzt hat, respectirt oder doch wenigstens geschont sein, und das Individuum ver-

---

[1]) Briefe II. pag. 295.

[2]) Ebend. pag. 67.

schwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der am wenigsten erreicht, der es am unerbittlichsten von Andern fordert. Das strengste Moralprinzip ist eine Citadelle mit Aussenwerken, an deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer sich in dem Kernwerke halten zu können, welches man freilich nur mit dem Leben aufgeben soll. Nun hast Du Dich unläugbar bis jetzt noch nicht von einer gewissen Schroffheit und Heftigkeit — von einem raschen Ergreifen und eben so raschen Loslassen trennen können, und Dir dadurch selbst in praktischer Hinsicht vielfache Hindernisse geschaffen."

Jedenfalls übersah Mendelssohn bei seiner herben Kritik der Berliner Musikzustände vollständig: dass es in einer kleinen Stadt weit leichter ist, das gesammte Musikwesen einheitlich zu organisieren, als in einer grössern; ja dass eine solche einheitliche Organisation an den factisch gegebenen Verhältnissen der grossen Städte, wie Berlin, immer scheitern dürfte. Einen thatsächlichen Beweis für diese Behauptung liefert Leipzig selbst, wo namentlich durch die allmälige Ausdehnung und Vergrösserung der Stadt seit Mendelssohn's Tode der Friede einer einheitlichen Gestaltung des öffentlichen Musikwesens schon ganz gewaltig gestört worden ist. Es ist diese Erscheinung eine so natürliche, dass sie kaum noch eines weitern Nachweises bedarf. In den kleinern Städten finden natürlich die einzelnen Richtungen, nach welchen die Musik sich entwickelt hat, nicht so viele Vertreter, dass jede ihre selbständige Pflege finden könnte, und so wird die Vereinigung der verschiedenen musikalischen Kräfte zur Nothwendigkeit, und zwar nach der, durch die hervorragendste Persönlichkeit bedingten Richtung. In den grössern Städten werden alle Gattungen, auch die untergeordneten, gepflegt, weil jede hinlänglich Freunde und Vertreter findet, und hier eine Einigung der verschiedenen Elemente herbeizuführen, erscheint fast unmöglich. In Berlin finden die Opern von Bellini und Donizetti, von Rossini und Auber, ein ebenso zahlreiches und dankbares Publikum, wie die von Gluck, Mozart oder Beethoven; der Kreis der Freunde der altitalienischen Kirchenmusik ist so gross, dass diese eben so selbständige Pflege findet, wie die protestantische des Reformationszeitalters, oder die

eines Bach und Haendel, und die der neusten Zeit. Hier durch öffentliche Concerte einigend zu wirken, ist natürlich sehr schwer; nur eine ernstliche Unterweisung vermag dies. In Leipzig sammelte sich eben Alles um Mendelssohn, Musiker und Musikfreunde, und vertraute seiner Leitung; wenn er das auch in Berlin erwartete, so übersah er die erwähnten thatsächlichen Verhältnisse. Jene Mängel in der technischen Ausführung der Orchesterwerke waren jedenfalls in dem von ihm angegebenen Umfange vorhanden, aber gerade darum hätte Mendelssohn hier einen äusserst segensreichen Wirkungskreis gewinnen können, selbst wenn er widerstrebendere Elemente vorfand als in Leipzig.

Auch nach jener andern Seite würde ihm der Erfolg nicht ausgeblieben sein, insofern er mit mehr Hoffnung und weniger widerwillig das hier Erreichbare angestrebt hätte. Er selbst gesteht zu, „dass man ihm (in Berlin) von allen Seiten so überaus freundlich entgegenkommt, dass er es persönlich nicht besser wünschen kann und nur Grund zur Erkenntlichkeit hat“ [1]). Am 8. August finden wir ihn bei dem Fest, welches die Freunde und Verehrer Ludwig Tieck's diesem veranstaltet hatten, und auch Mendelssohn's Verdienste wurden in der sinnigsten Weise dabei hervorgehoben.

Dass auch seine Compositionen in Berlin bereits zahlreiche Freunde hatten, beweisen unter anderm die Concertprogramme dieses Winters, die meist, alle auch irgend ein Werk von ihm aufweisen. Der „Paulus“ wurde im letzten Abonnementsconcert der Sing-Akademie aufgeführt, nachdem bereits vorher, am 10. Januar 1842, unter Mendelssohn's Leitung eine Aufführung in dem Concertsaal des Schauspielhauses stattgehabt hatte. In dieselbe Zeit fällt auch die Aufführung des „Lobgesanges“ durch den Hansmann'schen (Schneider'schen) Gesangverein. Von den Ouvertüren finden wir namentlich die zum „Sommernachtstraum“ und zur „Melusine“ häufig auf den Concertprogrammen jenes Winters, und die Lieder: „Auf Flügeln des Gesanges“, „Es brechen in schallendem Reigen“ u. a. waren auch in Berlin allgemein beliebt und

[1]) Briefe II. pag. 306.

verbreitet, so dass Mendelssohn auch in diesem, allerdings zunächst für ihn wenig günstigen Boden Wurzel gefasst hatte. Die ersten Aufführungen der Antigone fanden zwar kein enthusiastisches, aber doch ein äusserst dankbares Publikum, das seine tiefe Verehrung für das bedeutende Werk und seinen vortrefflichen Meister in der würdigsten Weise bekundete.

Mendelssohn war, wie bekannt, durch den König Friedrich Wilhelm IV. veranlasst worden, die Musik zur „Antigone" zu schreiben. Näheres darüber berichtet er wieder selbst in einem Briefe an David [1]): „Hab' Dank", heisst es dort, „dass Du die Antigone gleich durchgelesen hast; dass sie Dir ungeheuer gefallen würde, wenn Du sie läsest, das wusste ich wohl vorher, und eben dieser Eindruck, den das Durchlesen auf mich machte, ist eigentlich Schuld, dass die ganze Sache zu Stande kommt. Denn Alles sprach hin und her darüber, und keiner wollte anfangen; sie wollten es auf's nächste Spätjahr verschieben und dergl., und wie mich das Herrliche des Stückes so packte, da kriegte ich den alten Tieck an, und sagte: jetzt oder niemals. Und der war liebenswürdig und sagte: jetzt! und so componierte ich aus Herzenslust darauf los, und jetzt haben wir täglich zwei Proben davon, und die Chöre knallen, dass es eine wahre Wonne ist. Ganz Berlin glaubt natürlich, wir seien sehr pfiffig, und ich componierte die Chöre, um Hofgünstling zu sein oder Hofmusikus, oder Hofnarr, und ich gedachte anfänglich gerade im Gegentheil, mich auf die Sache gar nicht einzulassen; aber das Stück mit seiner ausserordentlichen Schönheit und Herrlichkeit trieb mir alles andere aus dem Kopf, und liess mir nur den Wunsch, es baldmöglichst einmal dargestellt zu sehen."

Am 28. October 1841 wurde die „Antigone" zum ersten Male auf dem Königl. Theater des neuen Palais in Potsdam in dieser Gestalt aufgeführt [2]). Die ganze Einrichtung war natürlich im

[1]) Briefe II. pag. 307.

[2]) Wir wollen hierbei nicht unerwähnt lassen, dass schon in Weimar, zur Zeit Goethe's, 1809 „Antigone" nach einer Bearbeitung von Fr. Rochlitz zum Geburtstage der Grossherzogin aufgeführt und seit der Zeit mehrmals wiederholt worden war.

Wesentlichen nach griechischem Muster getroffen. Das Theater war in zwei Theile getheilt; der vordere Theil bildete die sogenannte Orchestra, und war mehrere Fuss tiefer als der hintere, die eigentliche Bühne. Eine Doppeltreppe von 7 Stufen führte von der Orchestra nach dieser Bühne; beide waren durch einen Vorhang getrennt, der nicht, wie bei unserm Theater, in die Höhe gieng, sondern sich senkte. Im Hintergrunde der Bühne erblickte man die Königsburg zu Theben in einer edlen Säulenfront, und der Eingang gewährte zugleich einen Anblick des häuslichen Altars. Ein Nebeneingang führte zu den Frauengemächern. Die Seiten der Bühne boten keinen Ausgang; diejenigen Darstellenden, welche nicht in den Palast zurückgiengen, mussten die Stufen zur Orchestra hinabsteigen, welche zu beiden Seiten Ausgänge hatte. In der Mitte der Orchestra war noch ein Altar angebracht, welcher dem Chor, der sich hier aufstellte, seine Tänze ausführte, und von hier aus mit seinen Reflexionen die Handlung begleitete, als Mittelpunkt diente. In den Räumen neben der Orchestra war das begleitende Orchester aufgestellt, so dass der Chor von den wenig sichtbaren Instrumenten umgeben war. Im alten griechischen Theater wurden die Frauenrollen zweifellos von Männern gegeben; die Götter und Heroen giengen auf fast ellenhohen Kothurnen, und alle Schauspieler trugen Gesichtsmasken. In richtiger Würdigung unserer gegenwärtigen Verhältnisse war man bei der in Rede stehenden Vorstellung von diesen Bestimmungen abgegangen. Maske und Kothurn fehlten, und die Besetzung der Rollen war nach unserer heutigen Anschauung und Praxis vertheilt: Mad. Crelinger spielte die Antigone; ihre Tochter Bertha Stich die Ismene und Mad. Wolf die Eurydike; Rott gab den König Kreon, Devrient den Haemon; Franz den Teiresias; Wauer den Wächter und Grua den Boten. Im Chor wirkten Bader, Böttiger, Fischer und Mantius mit. Der Zuschauerraum war amphitheatralisch eingerichtet. Im untern Halbkreis sassen der König, die Königin und die Prinzen und Prinzessinnen, nächst ihnen der ganze Hofstaat. In den Logenreihen sassen dann die geladenen Gäste, unter ihnen die hervorragendsten Celebritäten in Kunst und Wissenschaft. Am 6. November schon wurde die Vorstellung

ganz in derselben Weise wiederholt, und zwar wieder mit demselben grossartigen Erfolge, den die erste errang. Dass einzelne Stimmen sich dagegen erklärten, oder doch mancherlei auszusetzen hatten, kann kaum überraschen. Derartige Unternehmungen werden, in welcher Form sie immerhin auftreten, jederzeit Opposition und die anfeindende Kritik hervorrufen. Im Allgemeinen aber erklärte die bei Weitem überwiegende Mehrzahl der Zuhörer, dass ihre Erwartungen weit übertroffen worden waren. Namentlich stellten sich die Philologen auf die Seite Mendelssohn's. Der Nestor der Kunde des klassischen Alterthums, Boeckh, schrieb eine eingehende Besprechung dieser Aufführung der „Antigone" in der „Allgemeinen Preussischen Staatsbürgerzeitung" [1]), nachdem schon Professor Toelken in mehreren Artikeln darüber berichtet hatte. Boeckh bespricht die Musik Mendelssohn's nicht eingehender, aber er findet sie im Allgemeinen ganz übereinstimmend mit seiner Anschauung von griechischem Wesen und Leben und von der Muse des Sophokles. Er giebt dabei dem Componisten mancherlei Winke in Bezug auf die äussere Anordnung der Chöre, die dieser bei einer Revision, so weit es noch angieng, augenscheinlich benutzte, und deren wir noch bei der speciellen Besprechung des Werkes gedenken werden.

Wenige Tage nach der zweiten Aufführung der „Antigone" gieng Mendelssohn nach Leipzig, und blieb dort bis Ende des Monats. Die Direction der Gewandhausconcerte hatte unterdess David übernommen, ohne natürlich unsern Meister ersetzen zu können, und so wurde dieser mit stürmischem Beifall, mit Pauken- und Trompetenschall empfangen, als er das am 13. November stattfindende Abonnementsconcert dirigierte, und dieser Enthusiasmus steigerte sich noch in den beiden folgenden Concerten, am 22sten und 25sten, die er gleichfalls leitete. Auch eine Aufführung seiner Musik zur „Antigone" veranstaltete er, doch nur im Freundeskreise, am 28. November. Die Tragödie selbst wurde, mit vertheilten Rollen, gelesen. Am 29. November reiste er wieder zurück nach Berlin. Oeffentlich thätig finden wir ihn hier erst wieder

[1]) Die auch in der Leipziger: „Allgemeinen Musikzeitung" abgedruckt ist.

am 10. Januar 1842 im ersten der, von dem Könige projectierten Concerte im Concertsaal des Schauspielhauses. Durch ein, aus hervorragenden Persönlichkeiten Berlins gebildetes Comité war ein grosser Chor zusammengebracht worden, mit welchem Mendelssohn, unterstützt durch die Solisten der Königl. Oper und durch die Königl. Kapelle, seinen „Paulus" aufführte. Wiederum hatte sich, wie zur „Antigone", ein äusserst glänzendes Publikum eingefunden, welches das Werk, obwol es ihm ja längst nicht mehr neu war, wieder mit regem Interesse aufnahm. Auch die Aufführung des „Paulus" in der Sing-Akademie am 17. Februar leitete Mendelssohn selbst. Der Erfolg war nicht weniger glänzend und ehrenvoll für ihn, als der der früheren Aufführungen. Am 22. Februar ernannte ihn die Sing-Akademie zum Ehrenmitgliede; das betreffende, von den Hofkalligraphen Schütz, Vater und Sohn, künstlerisch ausgeführte Diplom wurde ihm am 5. März feierlich überreicht.

Alle diese Ereignisse konnten ihm recht wol die Ueberzeugung verschaffen, dass der Kreis seiner Verehrer in Berlin kaum kleiner sei, als in Leipzig, und dass zu erwarten war, er würde sich immer mehr erweitern; allein seine Abneigung gegen Berlin mit seinen verschiedenen Geistesströmungen war zu tief gewurzelt, um beseitigt werden zu können. So wenig er sich der vielfachen Anerkennung und Unterstützung seiner Wirksamkeit, die ihm hier wurde, recht zu erfreuen vermochte, so sehr verstimmte ihn alles, was von anderer Seite geschah.

Freilich ereignete sich gerade in jener Zeit in Berlin manches, was die Richtung des Berliner Publikums im Allgemeinen, in einem eigenthümlichen, für Mendelssohn wenig anziehenden Lichte zeigte.

Wir rechnen dazu jenen maasslosen Enthusiasmus für Liszt, der sich zum Theil in geradezu widerwärtigen Kundgebungen äusserte. Auch in Bezug auf die Eigenthümlichkeit eines Theils des Berliner Publikums, welche sich hierin verrieth, finden wir in Mendelssohn's Briefen einige sehr bezeichnende Worte: „Neulich", schreibt er in dem bereits erwähnten Briefe an den Präsidenten Verkenius [1]),

[1]) Briefe II. pag. 305.

„hörte ich die Pasta in der Semiramide. Sie singt jetzt namentlich in den Mitteltönen so fürchterlich falsch, dass es eine wahre Qual ist; dabei sind natürlich die herrlichen Spuren ihres grossen Talentes, die Züge, die eine Sängerin ersten Ranges verrathen, oft unverkennbar. In einer andern Stadt würde man das schreckliche Detonieren erst empfunden und — nachher überlegt haben, dass dies die grosse Künstlerin sei; hier sagte sich ein Jeder vorher, dies sei die Pasta, sie sei alt, sie könne daher nicht mehr rein singen, man müsse also davon abstrahieren. So würde man sie anderswo vielleicht ungerechterweise herabgewürdigt haben; hier war man ungerechterweise entzückt, und zwar mit voller Reflexion, mit Bewusstsein des Drüberstehens entzückt. Das ist ein schlimmes Entzücken!“

Liszt kam im December des Jahres 1841 zum ersten Male nach Berlin, und gab am 27sten sein erstes Concert. Wie Mendelssohn über den grossen Virtuosen dachte, ersehen wir aus einem Briefe, den er noch von Leipzig unterm 30. März 1840 an seine Mutter schrieb[1]): „Das Hin und Her der letzten Wochen war zu gross. Liszt war 14 Tage hier, und hat einen Heiden-Scandal verursacht, im guten und schlechten Sinn. — Ich halte ihn für einen guten, herzlichen Menschen im Grunde, und für einen vortrefflichen Künstler. Dass er von Allen am meisten spielt, ist gar kein Zweifel; doch ist Thalberg mit seiner Gelassenheit und Beschränkung vollkommener, als eigentlicher Virtuose genommen, und das ist der Maassstab, den man auch bei Liszt anlegen muss, da seine Compositionen unter seinem Spiel stehen, und eben auch nur auf Virtuosität berechnet sind. Eine Fantasie von Thalberg (namentlich die auf „Donna del Lago“) ist eine Anhäufung der ausgesuchtesten, feinsten Effecte, und eine Steigerung von Schwierigkeiten und Zierlichkeiten, dass man staunen muss. Alles so speculiert und raffiniert, und mit solcher Sicherheit und Kenntniss, und voll des allerfeinsten Geschmacks. Dabei hat der Mensch eine unglaubliche Kraft in der Faust, und wieder so ausgespielte leichte Finger; wie nur einer. Hingegen besitzt

[1]) Briefe II. pag. 224.

Liszt eine gewisse Gelenkigkeit und Verschiedenheit der Finger, und ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wohl nirgend seines Gleichen finden möchte. Mit einem Worte, ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe, und da unmittelbar ausströmte, und bei dieser Unmittelbarkeit, und der enormen Technik und Uebung, würde er alle Andern weit hinter sich zurücklassen, wenn eigene Gedanken nicht bei alledem die Hauptsache wären, und diese ihm von der Natur — wenigstens bis jetzt — wie versagt schienen, so dass in dieser Beziehung die meisten andern grossen Virtuosen ihm gleich oder gar über ihn zu stellen sind. Dass er übrigens mit Thalberg allein die erste Classe unter den jetzigen Clavierspielern bildet, ist mir ganz unbezweifelt." Einer solchen Anschauung gegenüber musste der fasst sinnlose Enthusiasmus eines Theils der Berliner für Liszt widerwärtig werden. Dass Mendelssohn in Liszt nicht etwa den gefürchteten Rivalen sah, bedarf wol kaum der Erwähnung. Wir haben im Gegentheil bisher immer anerkennen müssen, wie sehr Mendelssohn künstlerische Gesinnung schätzte und künstlerisches Streben unterstützte und zu Erfolgen führen half. Zudem lagen die Gebiete, auf denen beide Künstler vorwiegend sich bewegten, einander doch viel zu fern, um miteinander rivalisieren zu können. Erfolge, wie sie Liszt erreichte, hat Mendelssohn nie angestrebt. Endlich trat er in einzelnen Fällen auch selbst mit seinem Einfluss für Liszt ein. Ueber einen derselben berichtet er selbst in dem vorher angezogenen Briefe an seine Mutter. Bei dem dort erwähnten Aufenthalt Liszt's in Leipzig hatte sich, zumeist durch äussere Umstände hervorgerufen, eine ziemlich erbitterte Opposition gegen Liszt geltend gemacht. „Nun fiel mir ein", schreibt Mendelssohn an seine Mutter, „dass die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe besähen und behörten, entschloss mich kurz und gab ihm eine soirée auf dem Gewandhause von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalm, Tripel-Concert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chören aus Paulus, Fantasie sur la Lucia di Lammermoor, Erlkönig, Teufel und seine

Grossmutter, und da waren alle so vergnügt, und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, dass sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigeren Abend erlebt, und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht."

Nicht der Künstler, sondern das, diesen bis zur Ungebühr vergötternde Publikum erregte das Missfallen Mendelssohn's in Berlin, weil dies ihm diejenigen Seiten bis zur Carrikatur verzerrt zeigte, die er von vorn herein abstossend fand. Für ihn war das grassirende Lisztfieber nicht nur eine vorübergehende Erscheinung, die in jeder grossen, die verschiedensten Elemente der sittlichen wie intellectuellen Bildung in sich bergenden Stadt unausbleiblich, und daher ganz erklärlich ist, sondern ein untrügliches Symptom jener krankhaften Zustände, die er im ganzen Musikwesen Berlins nun einmal fand.

Kaum als etwas anderes konnte ihm der Erfolg erscheinen, welchen Meyerbeers „Hugenotten" wie in Paris, so auch in Berlin errangen. Wir haben einzelne Stellen aus seinen Briefen schon mitgetheilt, in denen er die ganze Richtung, welche die Entwickelung der Oper als grosse Oper gewonnen hatte, schonungslos verurtheilt. Es konnte ihn daher kaum weniger unangenehm berühren, als er ihren unglaublichen Erfolg in Berlin erleben musste. Wir wiederholen: auch hier stand nicht Person gegen Person — wie mit Liszt so stand Mendelssohn auch mit Meyerbeer in freundschaftlichem Verkehr — sondern Prinzip gegen Prinzip.

Meyerbeer's „Hugenotten" wurden am 20. Mai 1842 zum ersten Male in der Königl. Oper zu Berlin aufgeführt, und errangen einen vollständigen Erfolg. Der Componist, welcher die Oper selbst dirigierte, wurde am Schlusse stürmisch gerufen, und unter dem Jubel des Publikums auf der Bühne mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Die Königliche Capelle brachte ihm dann noch eine glänzende Abendmusik. Vorher schon gefiel sich ein Theil der Berliner Kritik darin, ihn als den Shakespeare der Musik zu bezeichnen.

Waren solche Erscheinungen auch nicht geeignet, seine Abneigung gegen Berlin zu beseitigen, so würden sie ihn doch

wol nimmer bewogen haben, seine Stellung schon nach Ablauf des Jahres, für das er sich verpflichtet hatte, wieder aufzugeben, wenn ihm ein bestimmter Wirkungskreis angewiesen worden wäre. An einen solchen hatte er sich seit seinem Aufenthalt in Düsseldorf gewöhnt, und in Leipzig verdankte er ihm, wie er mehrfach anerkennt, eine Reihe der genussreichsten Stunden seines Lebens. Die Unthätigkeit in Berlin — und als solche muss sie im Vergleich zu frühern Jahren bezeichnet werden — war ihm unerträglich, und so kehrte er in seinen frühern Wirkungskreis nach Leipzig zurück.

Schon Ende Februar war er, doch nur einige Wochen hindurch, wieder in Leipzig, und übernahm während dieser Zeit wieder die Leitung der Gewandhaus-Concerte. Am 5. März erfolgte auch unter seiner Direction die erste öffentliche Aufführung der „Antigone" im Stadttheater zu Leipzig. Der Componist wurde mit Beifallsbezeugungen fast überstürmt. Kurz darauf, am 13. April, leitete er auch die erste öffentliche Aufführung im Berliner Schauspielhause.

Im Mai gieng Mendelssohn nach Düsseldorf zum rheinischen Musikfest, dessen Leitung ihm wieder übertragen worden war. Der zweite Tag namentlich (16. Mai) brachte ihm wieder die glänzendsten Ehrenbezeugungen. Er wurde mit rauschendem Beifall und mit Blumenspenden empfangen, und nach der Aufführung seines „Lobgesanges" erneuerte sich der allgemeine Jubel der zahlreichen Versammlung.

Von hier aus gieng Mendelssohn mit seiner Frau nach England, und dort erneuerten sich ihm eine Reihe der frohesten Tage seiner Vergangenheit. In der Familie seines treuen Freundes Moscheles fand er wieder die schon oft gerühmte Herzlichkeit des Entgegenkommens. Am 9. Juli wurde auch die „Antigone" — mit Clavierbegleitung — in Moscheles' Hause aufgeführt. Auch in öffentlichen Concerten trat Mendelssohn wieder mehrmals auf, und erndtete wie früher rauschenden Beifall. „Sie haben es", schreibt er an seine Mutter[1]), „aber auch ein bischen

[1]) Briefe II. pag. 316.

zu toll mit mir getrieben; neulich auf der Orgel in Christchurch, Newgate Street, dachte ich ein Paar Augenblicke, ich müsste ersticken, so gross war das Gedränge und Gewühl um die Orgelbank her. — Auch ein Paar Tage darauf, wo ich in Exeter Hall vor 3000 Menschen spielen musste, die mir Hurrah zuriefen, und mit den Schnupftüchern wehten, und mit den Füssen stampften, dass der Saal dröhnte — da merkte ich im Augenblicke nichts schlimmes dabei, aber den Morgen darauf ist mir's wüst und übernächtig im Kopf." — Weiterhin erzählt er dann, wie er bei der Königin Victoria gespielt hat und sehr ausgezeichnet worden ist. „Dazu die hübsche allerliebste Königin Victoria, die so mädchenhaft und schüchtern freundlich und höflich ist, und so gut Deutsch spricht, und all' meine Sachen so gut kannte: die 4 Hefte Lieder ohne Worte, und die mit Worten, und die Symphonie und den Lobgesang. Gestern (20. Juni) war ich nämlich bei der Königin, die mit Prinz Albert fast ganz allein war, und sich neben das Clavier setzte, und sich vorspielen liess: erst sieben Lieder ohne Worte, dann die Serenade, dann zwei freie Fantasien auf Rule Britannia und Lützow's wilde Jagd, und Gaudeamus igitur. Letzteres wollte etwas schwer halten, aber remonstrieren ging doch auch nicht an, und da sie die Thema's gaben, so konnte ich sie auch spielen. Dazu die schöne prächtige Gallerie in Bukingham Palace, wo sie ihren Thee trank, und wo zwei Schweine von Paul Potter hängen, und mehrere andere Bilder, die mir auch nicht übel gefielen. Dazu dass meine A-moll-Symphonie den Leuten sehr gut zugesagt hat, dass sie uns sammt und sonders mit einer Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit aufnehmen, die alles übersteigt, was ich je von Gastfreiheit gekannt habe, das Alles macht mir's verwirrt und toll im Kopfe, und ich muss mich zusammennehmen, um nicht die Fassung zu verlieren."

Die A-moll-Symphonie wurde am 13. Juni im Philharmonic aufgeführt; am 21sten spielte er dort sein D-moll-Concert und dirigierte seine Hebriden-Ouvertüre, die stürmisch Da capo verlangt wurde. „Die Leute", schreibt Mendelssohn über diesen Erfolg in dem vorerwähnten Briefe, „machen diesmal einen solchen Scandal mit mir, dass ich ganz verblüfft davon bin; ich glaube,

sie haben zehn Minuten lang geklatscht und getrampelt nach dem Concert, und die Hebriden mussten wiederholt werden. Die Directoren geben mir nächste Woche ein diner in Greenwich, da wollen wir in corpore die Themse herunter fahren und speeches machen; sie sprechen davon, die Antigone in Coventgarden aufzuführen, sobald sie eine ordentliche Uebersetzung kriegen können. Neulich komme ich in ein Concert in Exeter Hall, wo ich gar nichts zu thun hatte, schlendere ganz pommadig mit Klingemann hinein, — es war schon in der Mitte des ersten Theils — ein Stücker 3000 Personen gegenwärtig, und wie ich eben in die Thür trete, fängt ein Lärmen und Klatschen und Rufen und Aufstehen an, dass ich erst gar nicht glaubte, es gälte mir, dann aber merkte ich es, als ich an meinen Platz kam und Sir Robert Peel und Lord Wharncliffe ganz nahe bei mir hatte, und sie mit applaudierten, bis ich Diener machte, und mich bedanken musste. — Ich war höllisch stolz auf meine Popularität in Peel's Gegenwart; als ich nach dem Concerte weggieng, brachten sie mir wieder ein Hurrah."

Auch in dem, am 24. Juni zum Besten der Abgebrannten in Hamburg veranstalteten Concert wirkte er mit.

Von London gieng Mendelssohn nach Manchester, und von dort Ende Juni nach Frankfurt. Der Einladung zum Musikfest nach dem Haag, bei welchem sein Lobgesang aufgeführt wurde, folgte er nicht, weil er „einmal wieder einige Wochen keine Musik machen wollte".

Im August treffen wir ihn mit seiner Frau, seinem Bruder Paul und dessen Frau auf einer Reise durch die Schweiz, die in ihm vielfache Jugenderinnerungen zurückruft, wie er an die Mutter berichtet[1]).

Vor seiner Rückkehr nach Berlin verweilte er noch einige Zeit in Frankfurt a. M.

Das erste der Leipziger Gewandhausconcerte der neuen Saison fand wieder unter seiner Leitung statt. Der Concertsaal im Gewandhause war, da er sich längst zu eng für die wachsende Zahl

[1]) Briefe II. pag. 324, 328.

der Zuhörer erwiesen hatte, erweitert und restauriert worden. Das erste Concert war demnach zugleich die Einweihung des so verjüngten und erneuten Saales, und Mendelssohn war eigens dazu nach Leipzig gekommen. Er wurde natürlich wieder mit nicht enden wollendem Jubel empfangen, und das äusserst brillante Concert bildete unstreitig einen Glanzpunkt in der Geschichte der Gewandhausconcerte. Die Jubel-Ouvertüre von Weber und die A-dur-Sinfonie von Beethoven bildeten Einleitung und Abschluss, dazwischen traten Frau Clara Schumann, Fräulein Schloss und Herr Concertmeister David mit ihren vortrefflichen Concertleistungen.

Zwar gieng Mendelssohn nochmals nach Berlin zurück, aber nur um sein Verhältniss dort zu lösen. Wie er an Klingemann schreibt[1]) konnte er den Zustand der Ungewissheit in Berlin nicht mehr ertragen; „es war", heisst es in dem Briefe, „dort nichts gewiss, als dass ich so und so viel Geld bekam, und das allein soll denn doch nicht den Beruf von einem Musikanten ausmachen; mich drückte es wenigstens von Tag zu Tag mehr, und ich verlangte, sie möchten entweder aussprechen, ich solle nichts thun (das wär' mir auch recht gewesen, denn alsdann hätte ich unbesorgt arbeiten können, was ich gewollt hätte) oder aussprechen, was ich thun soll." Da er hierauf keine genügende Antwort erhielt, schrieb er unterm 23. October[2]) an Herrn von Massow, welcher schon früher die Unterhandlungen mit ihm geleitet hatte, und erbat sich eine Audienz bei dem Könige, „um den Stand seiner Berliner Angelegenheiten und seine Wünsche in dieser Beziehung mündlich vorzutragen".

„Ew. Excellenz wissen", heisst es in diesem Schreiben weiter, „dass ich nicht im Stande bin, auf den Antrag des Herrn Ministers Eichhorn einzugehen und mich an die Spitze der gesammten evangelischen Kirchenmusik zu stellen. Wie ich dem Herrn Minister bereits sagte, und wie auch Ew. Excellenz in unserm Gespräch damit einverstanden waren, so könnte eine solche Stellung, prak-

[1]) Briefe II. pag. 339.
[2]) Ebend. pag. 344.

tisch genommen, sich nur entweder auf eine Oberaufsicht über die jetzt bestehenden Organisten, Cantoren, Schullehrer u. s. w. oder auf die Errichtung und Einübung von Sing-Chören bei einer oder mehreren Kathedralen beziehen. Beides aber ist nicht die Art Thätigkeit, die ich mir vorzugsweise wünschen würde. Ausserdem wäre die erste der beiden Functionen überflüssig, sobald alle Stellen gut besetzt wären, und die zweite würde, wenn sie wirksam in's Leben treten sollte, grössere und umfassendere Anordnungen und Geldmittel erfordern, als für den Augenblick zu erlangen sein dürften.

Da sich nun den übrigen Plänen, die theils zur Umgestaltung bestehender, theils zur Errichtung neuer Kunstinstitute vorlagen, Schwierigkeiten entgegengestellt haben, welche die Ausführung dieser Pläne nicht gestatten, so tritt der Fall ein, welchen ich wie Ew. Excellenz sich erinnern werden, vom Anfange unserer Correspondenz im December 1840 an, zu meinem grössten Bedauern stets gefürchtet habe: es ist für eine praktisch eingreifende, musikalische Thätigkeit meinerseits keine Gelegenheit in Berlin." Er erwähnt dann weiter, dass ihm der Minister Eichhorn versichert habe, dass man daran arbeite, eine andere Lage der Dinge herbeizuführen. Darauf in Berlin in Unthätigkeit zu warten, erschien ihm aber als ein Missbrauch des Vertrauens, welches der König in ihn setze, und desshalb wolle er Se. Majestät bitten, ihm zu gestatten, „an einem andern Orte, wo er für den Augenblick schon thätig einzugreifen vermöge, einstweilen zu leben, zu wirken und seine Befehle zu erwarten". „Sowie das Gebäude", fährt er dann fort, „fertig wäre, von dem der Minister Eichhorn sprach, oder so wie der König eine Arbeit von mir verlangte, so würde ich es mir zum höchsten Glücke anrechnen, herbeizueilen und meine besten Kräfte für einen solchen König anzustrengen, dessen Aufträge schon an sich die schönsten Belohnungen für einen Künstler sind."

Die Audienz wurde ihm gewährt. Herr von Massow, indem er ihm den Tag derselben ankündigte, theilte ihm zugleich mit, dass der König sehr verstimmt sei und in wenig Worten Abschied nehmen werde. Fast mehr noch als diese Mittheilung bekümmerte

es Mendelssohn, dass er seiner Mutter, die er nun endlich auch mit dem Stande der Dinge vertraut machen musste, so grosse Unruhe bereitete. „Und doch konnte ich mir nicht helfen", schreibt er an Klingemann, dem er über die Audienz ausführlich berichtet. „So ging ich nun den folgenden Tag zum König mit Massow, der mein wohlwollendster Freund in Berlin ist, und der in seinem Hause förmlich Abschied von mir nahm. Der König muss besonders guter Laune gewesen sein, denn statt ihn böse auf mich zu finden, hatte ich ihn nie so liebenswürdig und wirklich vertrauensvoll gesehen. Er sagte mir auf meine Abschiedsrede: er könne mich freilich nicht zum Bleiben zwingen, aber er wolle mir doch sagen, dass es ihm herzlich leid thäte, wenn ich ihn verliesse, dass dadurch alle die Pläne scheiterten, die er auf meine Anwesenheit in Berlin gebaut habe, und dass ich ihm eine Lücke risse, die er nicht wieder ersetzen könne. Da ich es nicht zugeben wollte, so sagte er, wenn ich ihm Einen nennen könnte, der ihm die und die Pläne so gut ausführen könnte, wie er glaubte, dass ich es thäte, so wolle er es dem übergeben, aber ich würde keinen nennen, der ihm recht wäre. Und folgendes seien seine Pläne. Er setzte sie nun weitläufig auseinander; zunächst solle sich's darum handeln, ihm eine Art von wirklicher Kapelle zu bilden, d. h. einen kleinen Chor von etwa 30 ausgezeichnet guten Sängern, und ein kleines Orchester (aus der Elite des Theaterorchesters bestehend), die die Verpflichtung hätten, Sonn- und Festtags Kirchenmusik, ausserdem auch wohl noch Oratorien und dergl. aufzuführen, und die ich ihm nun dirigieren sollte, Musik dafür componiren u. s. w. Ja, sagte ich, wenn davon hier die Rede gewesen wäre, wenn das zu Stande gekommen wäre, das wäre ja gerade der streitige Punkt, den ich vermisst hätte. — Darauf erwiderte er wieder, das wisse er wohl, dass ich ein Instrument haben müsse, um darauf Musik zu machen, und ein solches Instrument von Sängern und Spielern anzuschaffen, sei seine Sorge. Aber wenn er es nun angeschafft hätte, so müsste er auch wissen, dass ich bereit sei, darauf zu spielen. Bis dahin möge ich thun, was ich wollte, nach Leipzig zurückgehen, nach Italien reisen, vollkommen unbeschränkt sein, nur müsse er Gewissheit haben, dass

er auf mich rechnen könne, wenn er mich brauche, und das wäre nur dann zu machen, wenn ich in seinen Diensten bliebe. — Das war wenigstens im Allgemeinen der Inhalt der ganzen langen Unterredung; darauf trennten wir uns; eine Erklärung sollte ich ihm nicht gleich geben, sagte er, weil man sich leicht im Augenblick nicht alle Schwierigkeiten vorhielte; ich möchte mir es überlegen und Massow dann antworten, welcher bei diesem $^5/_4$ Stunden langen Gespräch zugegen war. — Der war ganz roth vor Freude, als wir aus dem Zimmer kamen, und konnte sich gar nicht fassen, und wiederholte immer: nein, wenn Sie nun noch an Fortgehen denken! — Und ich dachte, die Wahrheit zu sagen, mehr an mein Mütterchen, als an alles übrige. — Kurz, nach 2 Tagen schrieb ich an den König, sagte ihm, nach den Worten, die er an mich gerichtet hätte, könnte ich nicht mehr seine Dienste verlassen, sondern wollte ihm vielmehr mit besten Kräften mein Lebenlang zu Diensten stehen. Er habe mir nämlich das und das gesagt (da wiederholte ich ihm den Inhalt des ganzen Gesprächs), ich würde die Freiheit, die er mir gelassen, annehmen, und bis ich also zu bestimmten öffentlichen Arbeiten berufen würde, in Leipzig bleiben; deswegen bäte ich ihn aber, auf mein halbes Gehalt Verzicht leisten zu dürfen, so lange ich mit jenen Arbeiten nicht wirklich zu thun hätte. Das hat er angenommen, und da bin ich wieder mit Frau und Kind hier."

Erwähnen müssen wir noch, dass Mendelssohn bereits im Mai vom Könige auch zum Ritter der Friedensklasse des, von Friedrich dem Grossen gestifteten und von ihm erneuerten Ordens pour le mérite ernannt worden war. Jedenfalls hatte der kunstsinnige Monarch Alles gethan, um den Meister in seiner Nähe zu erhalten; unstreitig wäre dies ihm leichter geworden, wenn dieser selbst sich geneigter gezeigt hätte, den bestehenden Verhältnissen mehr Rechnung zu tragen. Für die Entwickelung des Berliner Musikwesens wurde deshalb diese Stellung Mendelssohn's auch nur von untergeordneter Bedeutung. Dagegen verdanken wir ihr einige seiner hervorragendsten Werke: jene, die er, wie bereits erwähnt, im Auftrage oder doch angeregt durch den König Friedrich Wilhelm IV. schrieb.

Die Entstehungsgeschichte der Antigone berichteten wir bereits.

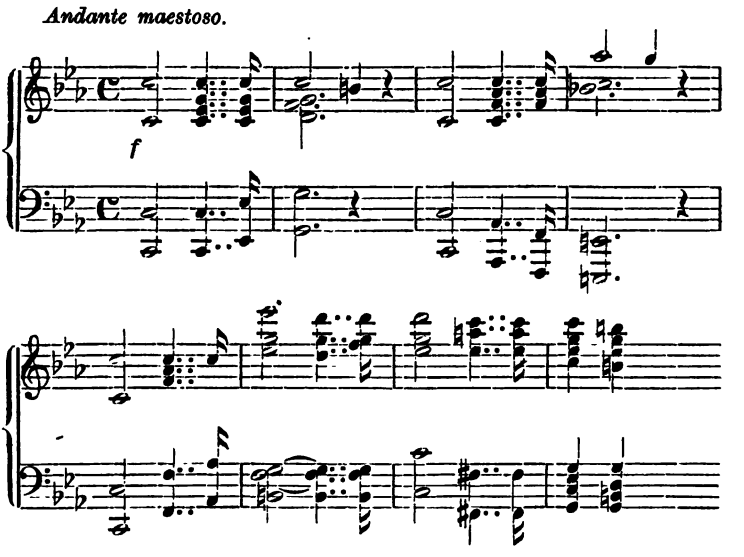
Dass die Aufgabe: die alte griechische Tragödie mit Musik zu erneuen, keine so leichte war, beweisen die mancherlei missglückten Versuche von zum Theil bedeutenden Musikern, welche durch die Bestrebungen Mendelssohn's hervorgerufen wurden. Es galt hierbei nicht, auf die griechische Musik, nach ihrem wahrscheinlichen Wesen, zurückzugehen; was wir von diesem wissen, genügt vollkommen, uns zu überzeugen, dass die griechische Musikanschauung mit unserer heutigen nur wenig Gemeinsames hat. Es ist wol zweifellos, dass die Griechen, wie alle vorchristlichen Völker, den Ton nicht als Material verwendeten, aus dem sie, wie wir heutigen Tages, selbständige künstliche Formen bildeten, sondern als ein wirksames Hülfsmittel der Sprache Form und Klang zu geben. Nur mit Hülfe der sinnlich wirkenden bestimmten Intervallenfortschreitung vermochte die griechische Sprache zu dieser Fülle von metrischen und rhythmischen Gebilden zu gelangen, und nur in dieser Voraussetzung ist es denkbar, dass in dem griechischen Theater, welches von ungeheuren Dimensionen und unbedeckt war, die Reden und Gesänge der Schauspieler und des, nur aus 15 Personen bestehenden Chors verständlich wurden. Das attische Theater fasste 30,000, das Theater zu Megalopolis sogar 40,000 Menschen. In solchen weiten Räumen werden nur die charakteristischen Intervallenfortschreitungen vernehmlich, und nur diese fanden in den Schallvasen erhöhte Resonanz. Selbst bei einer Erneuerung der griechischen Tragödie in der Ursprache würde es daher kaum zweckmässig sein, sich nur auf diesen Antheil der Musik an der metrischen Gestaltung der Rede zu beschränken, weil er unserer Anschauung zu wenig entspricht. Die in der Uebersetzung erfolgende Bearbeitung der griechischen Tragödie, wie sie Mendelssohn übernahm, musste natürlich ganz davon absehn. Sie konnte vielmehr nur versuchen, jene Wirkung mit unsern Mitteln zu erzielen. Das hat Mendelssohn mit der ganzen und vollen Meisterschaft, mit welcher er das gesammte musikalische Darstellungsmaterial beherrschte, gethan. „Er hat", wie Böckh sehr treffend sagt, „diese Mittel so in Bewegung gesetzt, wie es dem Charakter der

Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemessen ist, folgend der grossartigen und erhabenen, der betrachtenden und theoretischen, der trüben und mehr heiteren und hoffenden Stimmung des Chors; das Edle und Würdige des Gesammt-Eindruckes entscheidet für die Vortrefflichkeit der Musik auch dem, welcher die einzelnen Schönheiten nicht verfolgen kann. Hierdurch darf sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, da zumal kein Antiquar im Stande sein wird, an der Stelle dieser Musik eine antike zu setzen." Darf man dem Meister einen hierauf bezüglichen Vorwurf machen, so ist es der, dass er selbst in dieser modernen Bearbeitung den ursprünglichen formellen Bau der Tragödie noch mehr berücksichtigen konnte, als er es that. Böckh deutet in seiner Besprechung auch darauf hin. „Indem wir alles Uebrige", heisst es dort, „competenteren Kunstrichtern überlassen, sei es gestattet, dass wir uns noch einige Augenblicke auf den antiquarischen Standpunkt versetzen; vielleicht berücksichtigt derselbe Komponist einmal bei einem ähnlichen Anlass eine oder die andere dieser Bemerkungen. Das Chorische der griechischen Tragödie zerfällt in die Parodos und das Stasimon; jene wurde sicher mit Tanzbewegungen ausgeführt, dieses unseres Erachtens ohne alle Tanzbewegung; doch wurde bisweilen aus besonderen Motiven statt eines Stasimon ein Tanzlied eingelegt, von welcher Art der letzte Chorgesang unserer Antigone ist, wie der Verfasser anderwärts gezeigt hat. Ausserdem bietet die alte Tragödie Gesänge von der Scene, das heisst der Schauspieler, und die sogenannten Kommen dar, welche sich zwischen den Chor und die Schauspieler theilten, so dass der eine Theil des Gesanges ebenfalls Gesang von der Scene war. Bei unserer Darstellung der Antigone wurde die Parodos („Strahl des Helios") zum Theil in Halbchören gesungen, und der Chor, der wie zu Athen aus 15 Personen bestand, trat auch in Halbchören Mann hinter Mann auf. Ob Halbchöre hier bei den Alten statthatten, lässt sich weder behaupten noch verneinen, doch bedünkt es uns nicht wahrscheinlich. — — Die anapästischen Systeme der Parodos, sowie die den übrigen Chorliedern angefügten, hat der Componist meistens als Recitativ für den vollen Chorgesang, selten als Recitativ des Chorführers be-

handelt; letzteres entspricht der Meinung der bewährtesten Philologen, und wenn wir nicht irren, nahm er sich ganz vorzüglich aus. Die Durchführung dieser Komposition für alle anapästischen Systeme, namentlich für die in den mittleren Theilen der Parodos würde unseres Erachtens eine sehr schöne Abstufung gegen den vollen Chorgesang in den lyrischen Strophen und Gegenstrophen geben. Da der Rhythmus, als das Gestaltgebende in der griechischen Musik, unstreitig sehr bestimmt hervortrat, so wird die Komposition sich dem Antiken besonders dann nähern, wenn die Rhythmen klar hervorgehoben werden." Hierauf scheint Mendelssohn nicht immer die nöthige Rücksicht genommen zu haben. Auch Böckh hört die Rhythmen nur in dem Chorgesange: „Auch der Danaë Reiz" deutlich hindurchklingen. Mit Recht darf man dem Meister den Vorwurf machen, dass er beispielsweise im ersten Chor zwar das Versmaass, aber nicht auch das alte Versgefüge berücksichtigt hat; dass er, indem er den ganzen Chor mehr nach Art des modernen Strophenliedes gliedert, häufig gegen Sinn und Zusammenhang der Rede verstösst, Zusammengehöriges durch eine Cäsur trennt und wiederum durch Verwischung derselben Getrenntes verknüpft. Das konnte vermieden werden, wenn Mendelssohn eine noch grössere Mannichfaltigkeit in der Darstellung der Metra sich gestattete. Dass eine solche zulässig ist, bestätigt auch Böckh. Er sagt hierüber in seinem Bericht: „Es kann nicht davon die Rede sein, den Takt aufzugeben, dessen die alte Musik selbst schwerlich ganz entbehren konnte, wie sich Manche vorstellen. Der im Sylbenmaasse ausgesprochene Rhythmus fügt sich leicht in den Takt, ohne das Verhältniss der Längen und Kürzen gegen einander in einer und derselben rhythmischen Reihe bedeutend zu ändern. Dass die Alten nicht bloss die beiden Zeitmaasse der Mora und ihres Zweifachen (etwa Achtel und Viertel) hatten, sondern mannichfache Maasse, war längst bekannt; auch wer behauptet, die Alten hätten ihren Rhythmen nur Kürzen und Längen zu Grunde gelegt, stellt hiermit nicht in Abrede, dass es Kürzen und Längen von sehr verschiedenem Maasse gegeben habe, und muss mancherlei Modificationen und besonders motivierte Ausnahmen zugestehen, deren Entwickelung uns hier viel zu weit

führen würde. Die Anwendung dieser verschiedenen Maasse und der Pausen hob die scheinbare Monotonie auf und erlaubte die Rhythmen der Alten, ohne wesentliche Abweichung vom Silbenmaass, in den Takt zu bringen. Es kommt nur darauf an, diese Mittel so zu gebrauchen, dass der im Silbenmaass liegende Rhythmus nicht aufgehoben werde. Der Einwurf, die Metriker seien über den Rhythmus der Maasse, ja über die Maasse selbst, häufig nicht einig, ist nicht von grossem Belang, indem der Komponist schon finden wird, auf welcher Seite die Wahrheit sei, wenn er nur einigen Sinn für die antiken Formen hat. Unterwirft sich der Komponist dem freilich harten Zwang eines gegebenen Rhythmus, so dürfte ihn dieser in einige Nähe auch des alten Melos führen, da beide Elemente übereinstimmen müssen." Dem Metrum hat sich Mendelssohn meist strenger gefügt, als dem Rhythmus, und daher treffen der specielle Wortinhalt und das strophische Gefüge nicht immer zusammen.

Abgesehen von diesen Bedenken formeller Art ist Mendelssohn's Musik zur Antigone eine der köstlichsten Schöpfungen des Meisters; ein beredtes Zeugniss für seine klare Anschauung griechischen Geistes. Seit seiner frühesten Jugend war er mit diesem vertraut; seine eigene Welt- und Lebensanschauung war griechischem Wesen auch so weit verwandt, dass wir hier viel weniger von jenem Zersetzungsprozess gewahren, welchen die meisten übrigen, namentlich die Oratorien-Stoffe in seinem Innern erfahren. Nur die, an einzelnen Stellen mit grösserer Hast, fast unstätig hervorbrechende Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit des Ausdrucks ist mehr in Mendelssohn's Individualität, als in griechischem Wesen bedingt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Introduction als das schwächste Stück der ganzen Musik. Sie beginnt mit vollem Orchester (ohne Pauken) in ehernem Schritt einherschreitend, wie das Schicksal, die bewegende Macht der alten Tragödie; aber schon die Dissonanz im zweiten Tact, die sich im vierten, sechsten und siebenten bis zum wilden Schmerzensschrei steigert:



gehören nicht mehr der antiken Welt an, in welcher alle Leidenschaften in Fluss gerathen, in sich abgeklärt sind, sondern der romantischen, die von wilden Mächten bewegt ist. Dieser Satz schwankt eben zwischen beiden Anschauungen hin und her. Das anschliessende Allegro (*assai appassionato*) aber entfaltet sich ausschliesslich mit einer fieberhaft zitternden Leidenschaftlichkeit, die weder in Antigone, dem Ideal weiblicher Entschlossenheit, noch in der Tragödie überhaupt, sondern eben nur in der romantisch bewegten Welt zu finden ist. Der erste Chor dagegen ist, wie erwähnt, ganz im griechischen Geist erfunden. Mendelssohn hat auch instrumental Strophe und Antistrophe geschieden, was jedenfalls äusserst zweckmässig erscheint. Er begleitet die Strophe (vom ersten Chor gesungen) mit Blasinstrumenten ohne Flöten; die Antistrophe mit Streichinstrumenten, zwei Flöten und Harfe. Auch die Behandlung des Streichquartetts entspricht hier noch griechischer Anschauung. Bei der zweiten beginnt Mendelssohn wieder mit jener rhythmischen Auflösung, die uns hier nicht passend erscheint, so dass wir fast meinen, es war überhaupt angemessener auf die Streichinstrumente ganz zu verzichten. „Der

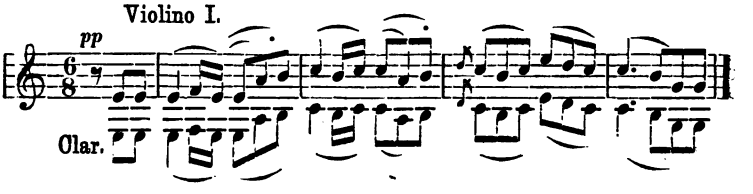
zweite Chor: Vieles Gewaltige lebt", sagt Böckh, „ist angefochten worden; uns hat gerade die geistreiche Heiterkeit, welche ihn belebt, reizend angesprochen; diese Musik scheint ganz die Anmuth und Süssigkeit der Sophokleischen Muse zu athmen — ", und wir schliessen uns diesem Urtheil in seinem vollen Umfange an. Namentlich das luftige Spiel der Flöte und Clarinette, welches am Ende der Strophe beginnt, und die ganze erste Gegenstrophe begleitet, giebt dem Chor diesen frischen, geistreich heitern Charakter. Dagegen wird die erste Strophe des folgenden Chors: „Ihr Seligen, deren Geschick" wiederum durch die Begleitung ihres ursprünglichen Charakters entledigt; diese erinnert vielmehr an die echt christliche Anschauungsweise, welche den Chor im Paulus: „Siehe, wir preisen selig" entstehen liess. Erst die zweite Strophe: „Wer mag deine Gewalt, o Zeus, kühn aufhalten in frevlem Hochmuth?" gewinnt wieder mehr entsprechenden Charakter; eben so der folgende Chor (No. 4): „O Eros, Allsieger im Kampf!", weil Mendelssohn ihn entweder nur mit Blasinstrumenten begleitet, oder doch die Streichinstrumente, wo sie hinzutreten, ähnlich wie jene führt. Jede selbständigere Entfaltung des Streicherchors erscheint uns als eine Verletzung griechischer Anschauungsweise, selbst in dieser modernen Auffassung. Nur beim Bacchuschor; „Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmosjungfrau" scheint uns eine abweichendere Fassung gerechtfertigt. Den Chorgesang: „Auch der Danaë Reiz" denkt sich Böckh „wenigstens in der choriambischen Partie mehr im Charakter eines Threnos, deren einer von Simonides auch gerade den Mythos von der Danaë behandelte: bei solchen Liedern wandten die Alten nur Blase-Instrumente an."

Ausser diesen Chören hat Mendelssohn noch Einiges melodramatisch behandelt. „Die Lieder von der Scene und was vom Kommos den Schauspielern zufällt, also die Todesklage der Antigone und die Wehklagen des Kreon, welche der Dichter für den Gesang geschrieben hat, werden gesprochen, aber mit melodramatischer Begleitung, die genial gesetzt ist und eine grosse Wirkung macht. Der Phantasie des Zuhörers bietet sie einen Ersatz für den fehlenden Gesang." So Böckh hierüber in seiner erwähnten Abhandlung, die dann am Schluss noch einige werthvolle Beiträge in Bezug auf jene

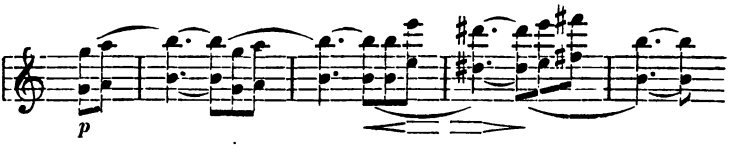
formellen Bedenken und zugleich ein wichtiges Urtheil über Mendelssohn's Musik und ihr Verhältniss zur alten Tragödie giebt: „Der dem Chor zukommende Theil der Kommen wurde in unserer Aufführung grössten Theils vom vollen Chor gesungen. Gegen die Rede der Schauspieler, welche in den Kommen angenommen ist, scheint dies stark abzustechen; aber auch wenn der Kommos vom Schauspieler gesungen wurde, möchte der chorische Theil desselben, bei genauerer Nachahmung des Antiken grösstentheils vom Chorführer oder einem und dem andern Choreuten recitativisch vorzutragen sein, am sichersten die darunter befindlichen iambischen Senare, bei welchen der Komponist auch einmal eine Ausnahme zu Gunsten der hier ausgesprochenen Ansicht gemacht hat; dann aber auch die anapästischen Systeme: die kleineren, grösstentheils in lyrischen Iamben gesetzten Strophen möchten am ersten eine Konkurrenz des ganzen Chors oder halber Chöre im Alterthum gestattet haben; besonders dürfte hier das Einfallen des vollen Chors oder eines Halbchors mit dem letzten Vers von grosser Wirkung sein. Vergleicht man also unsere Aufführung mit der antiken Darstellungsweise, so weit sich diese mit mehr oder weniger Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit bestimmen lässt, so ergiebt sich, dass in ersterer das musikalische Element bald stärker, bald schwächer ist, als es in letzterer war; indem sich aber das Mehr und Minder gegen einander ausgleicht, stellt sich das richtige Verhältniss für den Gesammt-Eindruck wieder her, inwiefern es bei der Substitution der neuern Musik für die alte möglich ist."

Ausser mehreren Liedern mit Worten (Op. 57, No. 5, Op. 71, 4) und ohne Worte, hat Mendelssohn in dieser Zeit nur noch jene A-moll-Sinfonie (Op. 56) geschaffen, welche bereits durch seine Reise in Schottland (1829) angeregt worden war, die er auch mehrmals in seinen Reisebriefen als „Schottische Symphonie" erwähnt, deren Ausarbeitung jedoch erst in Berlin erfolgte. Es dürfte auch dies ein Beweis mehr sein, wie wenig er hier die behagliche Stimmung zur Production finden konnte. Neben der ausgedehnten praktischen Thätigkeit der vergangenen Jahre entwickelte er eine weit grössere selbstschöpferische, als in dieser Zeit ohne einen be-

stimmten Wirkungskreis. Es ist zugleich charakteristisch genug, dass Mendelssohn für diese Sinfonie weder in Italien noch bisher die Stimmung fand. Erst in Berlin, nach langen Jahren, vermochte er sie zu beenden. Die Sinfonie erhebt sich nicht über die bedeutenderen Werke früherer Jahre; ja ihrer formellen Gestaltung nach erreicht sie nicht die Quartetten und das D-moll-Trio. Der ideelle Inhalt, der in der Hebriden-Ouvertüre eigentlich vollständig, wenn auch nur in seinen Grundzügen zur Erscheinung kommt, wird hier ausführlicher auseinandergelegt. Es geschieht dies wiederum ganz in jener umschreibenden Weise des Capriccio, die wir bei den meisten derartigen Werken Mendelssohn's kennen lernten, und die namentlich den ersten, den eigentlichen Sonaten-Satz, in verkümmerter Gestalt erscheinen lässt. Der Allegrosatz der A-moll-Sinfonie, der durch ein ganz ausdrucksvolles Andante eingeleitet wird, hat eigentlich nur ein einziges Hauptthema, welches das Land, das die Sinfonie erzeugte, mit seiner Eigenthümlichkeit trefflich charakterisiert:

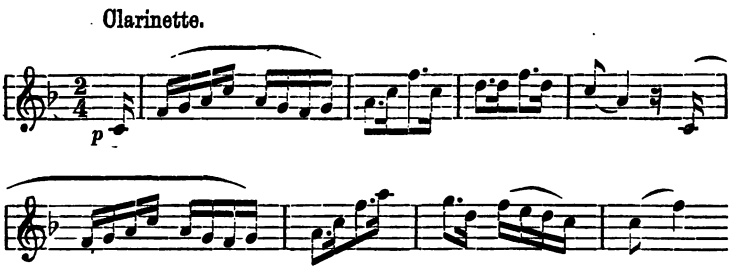


Ein zweites Motiv

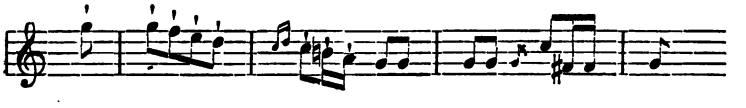


ist kaum als Gegensatz zu betrachten; Mendelssohn behandelt es auch nur sehr nebensächlich, weit weniger eingehend noch als einzelne Verbindungsmotive. So war von vornherein durch die Erfindung der Grundgedanken eine eigentlich sinfonische Gestaltung dieses Satzes ausgeschlossen; er nimmt die Form des Capriccio an. Diese gewinnt erst im zweiten Satze eine durchaus

entsprechende Verwendung. Wir haben bereits an den früheren Werken Mendelssohn's nachgewiesen, wie er das Scherzo in der Weise des Capriccio behandelt. Hier liegt uns wieder ein ähnlicher Fall vor. Der ganze zweite Satz ist gleichfalls vorwiegend aus einem einzigen Hauptmotiv,



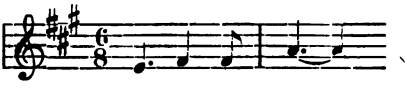
das dem volksthümlichen Instrument Schottlands, dem Dudelsack, abgelauscht zu sein scheint, entwickelt. Denselben Ursprung hat unstreitig ein zweites Motiv, das, wenn auch nicht ähnliche Bedeutung gewinnt, wie das erste, doch grössere als das zweite im ersten Satze:



Beide treten einander weit mehr gegensätzlich gegenüber, als jene beiden des ersten Satzes. Die Instrumentation dieses Capriccio namentlich ist überaus charakteristisch im Sinne der ursprünglichen, das Werk erzeugenden Idee gehalten.

Im Adagio erklingt die Harfe Ossian's in mächtigen Accorden, über denen sich dann klagende, herbsüsse Weisen erheben; Hörner und Trompetenfanfaren erinnern an die alte Herrlichkeit des versunkenen Reiches, und wecken zugleich ein kriegerisches Leben, das sich dann im nächsten Satze: Allegro guerriero entfaltet. Namentlich dieser Satz ist fest geformt und originell gedacht. Er leitet in ein Allegro maestoso assai als Schlusssatz

hinüber, in welchem wiederum jenes Lieblingsmotiv Mendelssohn's:



verarbeitet ist.

Obgleich die drei letzten Sätze namentlich frisch und lebendig aufgefasst, und auch meist weniger weitschweifig ausgeführt sind, als die entsprechenden der vorhergehenden Sinfonien, so ist doch unzweifelhaft, dass auch die hier erzeugende Idee entsprechenderen Ausdruck in der, von Mendelssohn geschaffenen knappen Form der charakteristischen Ouvertüre gefunden hätte.

Achtes Kapitel.

Leipzig. Berlin.

In Leipzig trat Mendelssohn wieder in seinen alten Wirkungskreis; zugleich schuf er sich nun auch jenen neuen, der ihm in Berlin nur in Aussicht gestellt worden war: in dem Conservatorium für Musik. Er berichtet darüber an Klingemann in dem früher schon erwähnten Briefe: „Die Anerbietungen des Königs von Sachsen habe ich nun definitiv abschlagen müssen; aber um auch das möglichst freundlich zu machen, reiste ich wenige Tage nach meiner Ankunft hier nach Dresden, dankte dem König noch einmal mündlich und bat ihn, nichts desto weniger die 20,000 Thlr. (die ein alter Leipziger in seinem Testament dem König zu einem Kunstinstitute zur Verfügung gestellt hat) uns Leipzigern zu einer Musikschule zu geben, und das hat er nun gethan. Vorgestern [1]) kam die officielle Bestätigung davon. Diese Musikschule soll nun noch diesen Winter, wenigstens in den Grundzügen, in's Leben gerufen werden; steht sie da, so darf ich mir doch sagen, dass ich dem hiesigen Musikwesen einen bleibenden Nutzen verschafft habe. Fangen sie dann in Berlin etwas Tüchtiges an, so kann ich mit gutem Gewissen dorthin ziehen; schieben sie es auf die lange Bank, so kann es auch sein, dass ich das halbe Gehalt, und die hiesige Stelle noch länger, als für dies Jahr behalte, und meine dortigen Verpflichtungen sich darauf beschränken, wie jetzt, einzelne Arbeiten im besondern Auftrage des Königs zu machen (jetzt habe ich z. B. Musik zum Sommernachtstraum, zum Sturm

[1]) Am 21. November 1842.

und zum Oedipus auf Kolonos zu liefern). Das ist denn nun die erwünschte Beendigung der langen, langen Angelegenheit."

Bereits am 16. Januar 1843 konnte das allgemeine Programm des Conservatoriums ausgegeben werden. Mendelssohn wurde in demselben als Lehrer des Instrumentalspiels und der Composition, Moritz Hauptmann für Contrapunkt und Harmonielehre, Robert Schumann für Clavierspiel und Composition, Ferdinand David für das Violin-, C. F. Becker für das Orgelspiel, und Pohlenz als Lehrer des Gesanges aufgeführt. Noch vor Eröffnung des Conservatoriums — am 10. März — starb Pohlenz, und an seine Stelle traten Frau Grabau-Bünau und Herr Böhme für den Unterricht im Chor- und Sologesange ein. Ferner wurden noch die Herren Wenzel und Plaidy für den Clavierunterricht, Herr Klengel für den Unterricht im Violinspiel herangezogen. Am 3. April wurde das Conservatorium durch den Minister von Falkenstein im Namen des Königs, welcher ausser jener Bewilligung des erwähnten Legats sechs Freistellen gegründet hatte, eröffnet. Wie allgemein bekannt, nahm die Anstalt rasch einen bedeutenden Aufschwung. Namentlich der Name Mendelssohn's, der damals auf der Höhe seines Ruhms stand, zog gar bald Jünger der Kunst aus allen Welttheilen nach Leipzig, die sich begeistert dem Meister anschlossen. Erst im nächsten Kapitel werden wir dessen Thätigkeit als Lehrer etwas specieller betrachten. Wie einflussreich diese wurde, wird evident dadurch bewiesen, dass mit wenigen Ausnahmen die Zöglinge des Leipziger Conservatoriums auch Träger der speciellen Richtung wurden, welche Mendelssohn's Genius genommen hatte, und dass diese in jener Anstalt noch bis auf den heutigen Tag fast bis zur Einseitigkeit gepflegt wird.

Das Jahr 1842 hatte unserm Meister auch wieder einen herben Verlust gebracht: seine Mutter war in der letzten Hälfte des December gestorben. Die Briefe aus jener Zeit sind wieder rührende Beweise von der grossen Liebe, mit der er an ihr hieng. Wir haben bereits früher darauf hingewiesen.

Von Concerten im Gewandhause, die er nach seiner Rückkehr von Berlin wieder sämmtlich leitete, sind nur zwei besonders

erwähnenswerth: das am 2. Februar 1843, in welchem die, im vorigen Jahre umgearbeitete „Walpurgisnacht“ zum ersten Male in Leipzig aufgeführt wurde, und jenes, welches Mendelssohn zur Feier der Enthüllung des bereits erwähnten Bachdenkmals am 23. April früh veranstaltete. Im letzteren wurden, ausser einer Fantasie über Bach'sche Motive von Mendelssohn, nur Bach'sche Compositionen aufgeführt; ausser der Cantate „auf die Rathswahl in Leipzig“ (1723) das Sanctus der H-moll-Messe, welche, mit einem von David gespielten Praeludium für die Violine allein, den zweiten Theil des Programms bildeten; dann Suite für Orchester, die Motette: „Ich lasse dich nicht“, ein Concert für Flügel, das Mendelssohn spielte, und die Arie: „Ich will bei meinem Jesu wachen.“ Nach dem Concert erfolgte die Enthüllung des Denkmals, das nach dem Entwurf von Bendemann und Hübner von Knaur ausgeführt ist.

Den Sommer verlebte Mendelssohn, einen Ausflug nach Thüringen ausgenommen, diesmal in Leipzig, mit den bereits erwähnten Arbeiten für den König von Preussen und mit seinem neuen Oratorium: „Elias“ beschäftigt. Bereits im November 1842 hatte ihn der König zu seinem General-Musikdirector ernannt, und ihm die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis angewiesen; während des Sommers 1843 wurden auch wieder die Verhandlungen in Bezug auf seine eigentliche Thätigkeit in Berlin fortgeführt. In einer, am 10. Juli 1843 abgehaltenen Conferenz, an welcher ausser Mendelssohn und dem Herrn von Massow auch die Intendanten der Hofmusik und der Königlichen Schauspiele, Graf von Redern und Herr von Küstner Theil nahmen, waren die bereits früher erwähnten Pläne des Königs weitläufig erörtert, und es war zugleich eine Einigung über die Art, wie sie verwirklicht werden sollten, erzielt worden. Allein als die darüber aufgenommenen Verhandlungen an Mendelssohn zur Unterschrift nach Leipzig kamen, fand dieser so wesentliche Abweichungen von dem, was verabredet worden war, dass er glaubte, seine Unterschrift verweigern zu müssen. „In diesem Actenstück“ schreibt Mendels-

sohn in Bezug hierauf an seinen Bruder unterm 21. Juli 1843 [1]), „sind alle Verabredungen richtig wiedergegeben, aber 6 — 8 Zusätze dazu am Rande gemacht, von denen keine Sylbe in der Conferenz erwähnt worden ist, die gerade alles wieder aufheben, was der Sinn jener Verabredungen war, die das ganze Institut und mich dazu in die vollkommenste Abhängigkeit von Herrn von Küstner setzen, die mit einem Worte alle Schwierigkeiten, von denen ich sprach, und deren Bestehen Herr von Massow ableugnete, in's hellste Licht setzen. Es heisst u. a., die Bestellung des Orchesters zu jeder Kirchenmusik solle von der beim Theater bestehenden Musikdirection geschehen; vor jedem Concert müsse bei der General-Intendanz angefragt werden, ob es bei dem Tage (den sie nach unsern Beschlüssen ein- für allemal zu Anfang des Winters wählen sollten) auch sein Verbleiben habe, oder ob sie ihn abändern wolle u. s. w., lauter Dinge, von denen nicht eine Sylbe in der Conferenz vorgekommen ist." Mendelssohn war darüber sehr ärgerlich und hatte Lust, die ganzen Verhandlungen vollständig abzubrechen. Nach reiflicher Ueberlegung erschien ihm dies doch unmotiviert, und so schrieb er an Herrn von Massow, dass und warum er nicht unterschreiben könne, und bat zugleich, ihn wissen zu lassen, „ob der König die in der erwähnten Conferenz gefassten Beschlüsse genehmige oder nicht". Genehmige er sie nicht, oder hielte Herr von Massow die Aufnahme neuer Punkte in jene Beschlüsse für nothwendig, so sei für ihn die Sache unausführbar. Im andern Falle aber sei er bereit zu kommen. Mendelssohn erhielt hierauf eine durchaus zufriedenstellende Antwort, und so gieng er, wie erwähnt, am 1. August wieder nach Berlin.

Hier war mittlerweile jenes Institut in's Leben gerufen worden, dessen obere Leitung namentlich an Mendelssohn übertragen werden sollte: der königliche Domchor.

Die liturgischen Gesänge in der Domkirche waren bisher von einem kleinen Chor ausgeführt worden, der aus Schülern der Domschule und den bessern Sängern der Militair-Gesangchöre zeitweise

[1]) Briefe II. pag. 362.

auch aus Seminaristen, gebildet war, und von dem verdienten damals zweiten Director der Sing-Akademie, Ed. Grell, geleitet wurde. Dieser, für den a capella-Gesang unermüdlich thätige feine Kenner desselben, übernahm auch die Organisation und erste Führung des neu zu errichtenden Kirchenchors. Es wurden aus den Gesangsklassen der Domschule 70—80 der stimmbegabtesten Knaben ausgewählt, von denen ein Theil als wirkliche Mitglieder, mit entsprechenden Vortheilen angestellt, die andern als Reserve mit jenen zugleich ausgebildet wurden. Die etwa 30 Männerstimmen, 12 Tenöre und 18 Bässe, gehörten den verschiedensten Ständen an; neben Lehrern an höhern Schulen wie an Volksschulen und Gesanglehrern finden wir Kaufleute und Künstler im Domchor; nur die Stimme und einige Gesangsbildung wurden und sind noch heute für die Aufnahme maassgebend. So war bald im Domchor eine bedeutende Zahl der besten Stimmen vereinigt, und bei der vortrefflichen Leitung und Unterweisung, welche dem Chor von vornherein zu Theil wurde, erhob er sich bald zu einem der bedeutendsten Vertreter des a capella-Gesanges der ganzen Welt.

Wie erwähnt, war seine Hauptaufgabe die Ausführung der liturgischen Gesänge beim Gottesdienste in der Domkirche, und so wurden auch diese, nach der Agenda für den preussischen Staat von Zelter, Rungenhagen, Grell u. A. componiert, zunächst einstudiert. Daneben begann Grell bereits mit der eingehenden Pflege des altitalienischen Gesanges: einzelne Tonsätze von Palestrina wurden früh schon vom Domchor gesungen.

Ursprünglich lag es, wie gleichfalls schon von uns erwähnt ist, noch im Plane, auch die Instrumentalmusik zur Begleitung heranzuziehen, und in dieser Verbindung leitete Mendelssohn die erste kirchliche Aufführung des neuen Instituts am 6. August 1843. An diesem Tage wurde mit dem sonntäglichen Gottesdienste zugleich die kirchliche Feier des — auf den 10. August fallenden 1000jährigen Erinnerungsfestes an die Constituierung des deutschen Reichs durch den Vertrag zu Verdun — verbunden, und nach der, durch den Hofprediger Dr. Strauss gehaltenen Predigt, führte der Domchor das Te Deum mit Begleitung von Streich-

instrumenten und Posaunen nach der Bearbeitung Mendelssohn's und unter dessen Leitung aus, begleitet von den bei solchen Gelegenheiten üblichen 101 Kanonenschüssen, die auf dem Platze am Königlichen Schlosse gelöst wurden.

In ein näheres Verhältniss zum Domchor trat Mendelssohn aber dennoch nicht. Friedrich Wilhelm IV. verfolgte bei Gründung dieses Chors als Hauptziel die Pflege des, selbst von der katholischen Kirche ganz vernachlässigten ältern a capella-Gesanges, und dass er die Hinzuziehung der Instrumentalbegleitung gestattete, war ohnstreitig eine Concession, die er unserm Meister machte um ihn zu gewinnen. Diesem lag der altitalienische Kirchengesang nicht fern — in Düsseldorf wandte er sich ihm mit Sorgfalt und Eifer zu —, aber er hatte in seiner gesammten Thätigkeit doch nur untergeordnete Bedeutung für ihn. Die Verwendung der Instrumente in der Kirche aber stiess auf mancherlei Opposition unter den Geistlichen. Endlich liebte Mendelssohn auch grössere Massenwirkung, als sie der Domchor möglich machte, so dass ihm dieser seinen Chor in Leipzig nicht zu ersetzen vermochte. Nur noch in einzelnen Fällen, meist wol auf den speciellen Wunsch des Königs, dirigierte Mendelssohn den Domchor während der Dauer seiner Stellung. Als Grell durch seine Stellung zur Sing-Akademie genöthigt wurde, die Leitung desselben aufzugeben, trat Neithardt an seine Stelle, und durch ihn erhielt der Chor, namentlich durch die seit 1851 unternommenen Reisen und die seit dieser Zeit allmälig wiederkehrenden Concerte in Berlin seinen Weltruf.

In ein etwas intimeres Verhältniss trat Mendelssohn zur Königlichen Kapelle, die ihm, in den kurz vorher eingerichteten Sinfonie-Soiréen, eine ganz ähnliche Thätigkeit eröffnen konnte, wie seine Stellung am Gewandhause.

Diese Sinfonie-Soiréen der Königlichen Kapelle sind nicht eigentlich als Fortsetzung der bereits erwähnten ähnlichen Concerte des Concertmeister Möser zu betrachten. In diesen wirkten überwiegend die Accessisten und die mit dem Theater verbundene Orchesterklasse mit; nur einzelne Kammermusiker wurden zur Besetzung der ersten Instrumente herangezogen; und da es hierbei

mit den Proben auch nicht immer sehr sorgfältig gehalten wurde, so genügten die Aufführungen selten auch nur mässigen Ansprüchen. Einzelne Mitglieder der Kapelle hatten daher schon früher die Einrichtung von Concerten zum Besten ihres Pensionsfonds[1]) angeregt. Erst als Spontini von der Leitung der Oper zurücktrat, und nachdem Möser bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums pensioniert worden war, — 1842 — wurden die Concerte in der angegebenen Weise eingerichtet. Die beiden Directoren: Capellmeister Hennig und Musikdirector Taubert, mit den beiden Concertmeistern: Ries und Ganz, bildeten das Comité, und erliessen die ersten Aufforderungen. Die Zahl der Concerte wurde auf sechs festgestellt, welche Montags — in Zeiträumen von 14 Tagen — stattfinden sollten. Für das erste Concert am 14. November 1842, war noch der Jagor'sche Saal[2]), in welchem auch Möser's Concerte bisher stattgefunden hatten, gewählt; aber er erwies sich für die Theilnahme des Publikums zu klein, und so musste schon für das zweite Concert — am 28. November — der bedeutend grössere Saal der Sing-Akademie gewählt werden. Die Einrichtung der Concerte war die, welche heute noch festgehalten wird: die Sinfonien und Ouvertüren der grossen Meister bildeten den eigentlichen Stamm der Programme, dabei wurde aber auch der Gegenwart möglichst Rechnung getragen. Im ersten Concert kam ausser Beethoven's B-dur- und Haydn's Es-dur-Sinfonie auch die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn zur Aufführung. Die Direction der Concerte übernahmen im ersten Jahre die Herren Hennig und Taubert abwechselnd; das erste dirigierte jener, das zweite dieser u. s. w. Schon nach Ablauf dieses ersten Concertjahres erkannten Kritik und Publikum einstimmig an, dass mit diesen Concerten nicht nur eine wesentliche Lücke im öffentlichen Musikleben Berlins ausgefüllt worden war, sondern dass auch die Leistungen der Kapelle zu immer grösserer Meisterschaft emporgehoben wurden. Hierzu namentlich wirkte Mendels-

[1]) Dieser trug im Jahre 1842 nur 900 Thaler Zinsen; und da 25 Wittwen eine Pension von 2500 Thlr. bezogen, so mussten noch 1600 Thlr. anderweitig beschafft werden.

[2]) Später Meeser's Hôtel.

sohn in der bereits von uns geschilderten genialen Weise der Direction mit, als er im folgenden Winter die Leitung dieser Concerte übernahm.

Am 14. October 1843, zur Vorfeier des Geburtstags des Königs Friedrich Wilhelm IV., war Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit der vollständigen Musik Mendelssohn's zum ersten Male, wie früher die „Antigone", im neuen Palais in Potsdam vor einem gewählten und glänzenden Publikum unter Mendelssohn's Leitung ausgeführt worden. Die erste öffentliche Aufführung erfolgte am 18. October im Schauspielhause in Berlin, und allgemein erkannte man an, dass alle früheren Leistungen der Königl. Kapelle durch diese eine weit übertroffen wurden. Eine solche Präcision der Ausführung, eine so bewusste Anwendung der dynamischen Mittel, wie sie hier Mendelssohn erreicht hatte, war bisher im Orchester kaum für möglich gehalten worden. Wie sehr aber auch die Musik Mendelssohn's gefiel, das beweisen die zahlreichen Wiederholungen, welche der „Sommernachtstraum" noch in diesem Winter erlebte.

Die erste Sinfonie-Soirée der Königl. Kapelle fand wieder in der Sing-Akademie, am 29. November 1843 unter Mendelssohn's Leitung statt. Dieser entwickelte hier ganz dieselbe Thätigkeit, wie einst dem Gewandhausorchester gegenüber, die wir bereits eingehend besprachen. Die ältern, oft gehörten Orchesterwerke studierte er mit jener Sorgfalt und mit der ihm eigenthümlichen Auffassung ein, dass sie den Zuhörern fast wie neu erschienen. Dabei versuchte er auch hier, wie in Leipzig, die Concerte allmälig zu erweitern und zu bereichern, zunächst durch Aufnahme von Instrumental-Solo-Vorträgen. Im ersten Concert spielte Taubert das Es-dur-Concert von Beethoven; im zweiten (am 6. December) dann der berühmte Geiger Molique ein eigenes Concert, und im dritten (am 20. December) Mendelssohn sein G-moll-Concert. Schon mit dieser „Neuerung" war das Publikum der Sinfonie-Soiréen nicht durchgängig einverstanden; als aber Mendelssohn sogar versuchte auch Gesang-Soli einzuführen, stiess er damit auf so heftige Opposition, dass er davon abstehen musste. Der erste Cyclus dieser Concerte war bereits Anfang

Februar zu Ende gegangen[1]), und das Comité gab dem allgemein ausgesprochenen Wunsche nach und veranstaltete noch einen zweiten Cyclus von vier Concerten. Der Andrang des Publikums zu demselben war so gross, dass noch 100 Plätze für die Zuhörer im Vorsaale der Sing-Akademie eingerichtet werden mussten.

Für das erste Concert dieses neuen Cyclus — am 28. Februar 1844 — hatte Mendelssohn die berühmte Sängerin Miss Birch engagiert; sie sang Scene und Arie von Beethoven und eine Arie von Haendel, und der Concertmeister Moritz Ganz spielte ein Concert für Violoncell. Wie erwähnt, gewann diese neue Einrichtung wenig Beifall; nach dem zweiten Concert — am 16. März — in welchem wiederum Miss Birch und daneben der Opernsänger Zschiesche mitwirkten schon gewann die Opposition, die namentlich in Rellstab einen Hauptvertreter fand, die Oberhand, so dass Mendelssohn von jedem weitern Versuch abstand. Das dritte Concert fand wieder in alter Weise — am 20. März — unter Taubert's Direction statt. Erst das vierte — am 27. März — dirigierte Mendelssohn wieder. Den Schluss desselben bildete die 9. Sinfonie, die in gleicher Vollendung ausgeführt wurde, wie früher in Leipzig und beim Musikfest.

Erwähnenswerth ist ferner das Concert des Violoncell-Virtuosen Servais, das am 19. Januar 1844 stattfand, und das Mendelssohn dirigierte.

Der Neujahrstag 1844 war auch wieder im Dom durch eine jener Aufführungen ausgezeichnet worden, die eigentlich den wesentlichsten Theil von Mendelssohn's amtlichen Funktionen hatten bilden sollen. Er hatte den 98. Psalm für Chor und Orchester componiert, und führte ihn mit dem Domchor und Mitgliedern der Königl. Capelle aus; allein er gewann wenig Freude damit. Diese Aufführungen standen, wie erwähnt, ohnehin nicht in grosser Gunst, namentlich bei der höhern Geistlichkeit; diese fand denn auch ganz besonders zu missbilligen: dass Mendelssohn bei dem Psalm das, ihrer

---

[1]) Das vierte Concert fand am 10. Januar 1844, das fünfte (unter Taubert's Leitung) am 24. Januar, und das sechste am 7. Februar statt.

Meinung nach am meisten profanierte Instrument, die Harfe, angewandt hatte.

Mit dem grossartigsten Erfolge dagegen war das Kirchenconcert gekrönt, das Mendelssohn am 31. März in der Garnisonkirche zum Besten der Erwerb- und Kinderwarteschulen veranstaltete, und in welchem er mit einem grossen, aus dem Domchor und einer Anzahl von Sängern und Gesangsfreunden gebildeten Chor und der Königl. Capelle Haendel's Oratorium: „Israel in Egypten" aufführte. Die bedeutendsten Kräfte der Königl. Oper: die Damen Tuczek, Hähnel und Löwe, und die Herrn: Mantius, Böttcher und Zschiesche hatten die Soli übernommen, und der Andrang des Publikums war so bedeutend, dass die grosse Kirche sich zu eng erwies, und selbst die Treppen von Hörern besetzt waren. Wie bei den früheren von Mendelssohn geleiteten Aufführungen wirkte auch bei dieser die Orgel mit, und sie erfolgte nach der Original-Partitur und in einer sorgfältigern Uebersetzung als der in Berlin eingebürgerten, was wiederum manches conservative Herz beschwerte.

So hatte Mendelssohn allerdings einen Wirkungskreis für seine praktische Thätigkeit, wie er ihn verlangte, nicht gefunden. Ihm genügte es nicht, das seiner Leitung anvertraute Orchester zu musterhaften Aufführungen heranzubilden, sondern er wollte diesen selbst eine immer grössere Bedeutung geben, um so das gesammte öffentliche Musikwesen zu heben und zu verbessern. Leipzig war ihm in diesen Bestrebungen mit bedingungsloser Hingabe gefolgt; in Berlin dagegen stiess er überall auf ein conservatives Festhalten an gegebenen Verhältnissen, selbst wenn deren Mangelhaftigkeit anerkannt war, und man kann es ihm daher kaum verdenken, dass er lieber seine Berliner Stellung wieder aufgab, als einen Kampf begann, dessen Ausgang zwar zweifellos war, der ihm aber jedenfalls viel Aerger bereitet hätte. Zudem waren auch seine zahlreichen Neider unablässig bemüht, ihn in der Gunst des Königs herabzudrücken, und dass ihre Bestrebungen nicht ganz erfolglos blieben, ersehen wir aus der Correspondenz Bunsen's mit Mendelssohn[1]).

[1]) Briefe II. pag. 401.

Dieser sollte nach dem Wunsche des Königs auch die Chöre zu den „Eumeniden" componieren, und obgleich er diese Aufgabe für fast unlösbar erklärte, hatte er sich dennoch dazu erboten. „Dass ich immer nur von Versuchen sprach," schreibt Mendelssohn in seiner Antwort an Bunsen, „und auch jetzt nur sprechen kann, — dass ich die Aufgabe nicht wie einen andern Auftrag bestimmt übernahm und zusagen konnte — das liegt einestheils in der Neuheit und unerhörten Schwierigkeit der Sache selbst — anderntheils in der hohen Meinung, die ich von dem Kunstgefühl des Königs habe, und endlich in einer gewissen Verpflichtung gegen mich selbst. Ich dachte hoffen zu dürfen, dass man deshalb nicht gleich an meinem guten Willen zweifeln würde, welchen ich erst im Laufe dieses Jahres durch Lösung verschiedener Aufgaben, die in kürzester Zeit gefordert wurden, bewiesen habe." Dem Könige wurde der ganze Verlauf indess so dargestellt, als habe sich Mendelssohn geweigert, der Lösung der schwierigen Aufgabe sich zu unterziehen, was nun den König sehr betrübte. Die Angelegenheit wurde natürlich nach Möglichkeit ausgebeutet; in Berlin fand man es „sehr unrecht", dass Mendelssohn statt für den König zu dichten, nach England gieng; unser Meister aber „fühlte nach dieser Erfahrung auf's Neue, dass seines Bleibens auf so gefährlichem Boden, unter so schwierigen Verhältnissen nicht sein kann". Er kehrte zwar im October wieder nach Berlin zurück, aber nur die ersten beiden Sinfonie-Soiréen, am 31. October und 14. November, fanden unter seiner Leitung statt; die dritte, am 12. December, dirigierte schon wieder der Capellmeister Hennig. Mendelssohn hatte den König gebeten, ihn jeder öffentlichen Wirksamkeit zu entheben, und nur in einem persönlichen künstlerischen Verhältniss zu Seiner Majestät bleiben zu dürfen. Dies wurde ihm gewährt, unter Belassung seines Titels und eines ansehnlichen Theils seines Gehalts, und mit der Bedingung, dass er auch fernerhin den König in seinen künstlerischen Plänen unterstützte.

Der Sommer des Jahres 1844 war für Mendelssohn wieder ein äusserst bewegter geworden. Nach einem kurzen Aufenthalt in Leipzig, während dessen er das Concert Servais' unterstützte,

indem er mit diesem und mit David Beethoven's Trio in B-dur spielte, und nachdem er noch Frau und Kinder nach dem Sommeraufenthalt Soden bei Frankfurt gebracht hatte, gieng er zur Saison nach London. Dass es hier für ihn immer nur wenige Tage der Ruhe gab, wissen wir bereits; aber diesmal war er ganz ausnahmsweise angestrengt thätig; da er auch die Direction der sämmtlichen philharmonischen Concerte übernommen hatte, „war dort drei Wochen voraus nicht eine Stunde unbesetzt". Bald nach seiner Ankunft dirigierte er — am 13. Mai — die Aufführung seiner A-moll-Sinfonie im philharmonischen Concert; das fünfte dieser Concerte — am 27. Mai — brachte, gleichfalls unter seiner Leitung, die Musik zum Sommernachtstraum; der Wiederholung derselben im sechsten Philharmonic wohnte auch die königliche Familie bei; im siebenten — am 24. Juni — spielte Mendelssohn Beethoven's G-dur-Concert; am 28. Juni dirigierte er die Aufführung seines „Paulus" in Exeter Hall, und am 8. Juli die seiner „Walpurgisnacht" im achten philharmonischen Concert. Daneben wirkte er noch in einer Reihe von öffentlichen Concerten, wie in dem Abschiedsconcert von F. Cramer, in dem Monstre-Concert von Benedict und in zahlreichen Privat-Soiréen mit. Mendelssohn schreibt über diese Zeit in England an seinen Bruder von Soden aus [1]): „Mein Aufenthalt in England war herrlich; ich bin noch niemals und nirgends mit so allgemeiner Freundlichkeit aufgenommen worden, wie diesmal, und habe in zwei Monaten mehr Musik gemacht, als sonst in zwei Jahren. Meine A-moll-Sinfonie 2mal, den Sommernachtstraum 3mal, den Paulus 2mal, das Trio 2mal; am letzten Abend, den ich in London war, noch die Walpurgisnacht, mit ganz unglaublichem Jubel, ausserdem noch die vierhändigen Variationen; das Concert 2mal, das D-dur und E-moll-Quartett 2mal, diverse Lieder ohne Worte, das Bach'sche D-moll-Concert 2mal, das Beethoven'sche G-dur-Concert — das sind einige von den Sachen, die öffentlich vorkamen; dazu die Direction der ganzen Philharmonischen und anderer Concerte, die unzähligen Gesellschaften; dann die Herausgabe von Israel in

[1]) Briefe II. pag. 413.

Egypten, die ich für die Haendel-Society während dessen bearbeitete, und nach dem Manuscript besorgte; die Composition der Ouvertüre zur Athalia mitten hinein, welche bei dem grenzenlosen Trouble auch keine kleine Aufgabe war."

Einer Einladung der Universität Dublin, die ihn zum Doctor ernennen wollte, vermochte er nicht mehr zu folgen. Er reiste am 10. Juli von London ab, zu seiner in Soden weilenden Familie. Aber noch konnte er sich nicht einer ungestörten Ruhe hingeben. Am 26. Juli reiste er nach Zweibrücken zum Pfälzischen Musikfest, das dort am 31. Juli und 1. August abgehalten wurde, und dessen Leitung ihm übertragen worden war. Am ersten Tage wurde der „Paulus", am zweiten Marschner's Bundeslied, Beethoven's B-dur-Sinfonie und Mendelssohn's „Walpurgisnacht" aufgeführt. Auch hier errangen seine Compositionen wie sein Directionstalent ungetheilten Beifall, der sich ganz besonders auf der Rückkehr in höchst liebenswürdiger Weise äusserte. Hierüber, wie über Einzelheiten der Aufführung berichtet Mendelssohn in dem Briefe vom 15. August aus Soden an Schwester Fanny [1]).

Die behagliche Ruhe, welche er nach diesen anstrengenden Tagen in Soden genoss, wirkte äusserst vortheilhaft auf ihn; namentlich wol der Wunsch, sich ihren wolthuenden Einfluss noch länger zu erhalten, bestimmte ihn dazu, auch vorläufig nicht in seinen Wirkungskreis nach Leipzig zurückzukehren. Als er sein Dienst-Verhältniss in Berlin gelöst hatte, gieng er zu einem längern Aufenthalt nach Frankfurt a. M. Er verlebte dort den ganzen Winter, vorwiegend mit seinen Arbeiten, namentlich mit der Musik zum „Oedipus", mit der Instrumentierung und Einrichtung der Chöre zu „Athalia" und mit dem „Elias" beschäftigt; doch dirigierte er auch — am 15. Januar 1845 — die Aufführung der „Walpurgisnacht". Das Leben in Frankfurt gefiel ihm ausserordentlich. „Wie oft", schreibt er unterm 10. October 1845 von Leipzig aus an den Senator Bernus [2]), „wie täglich ich an den vorigen Winter

[1]) Briefe II. pag. 421.
[2]) Ebend. pag. 447.

und Frühling in Frankfurt denke, und mich der sehr frohen mit Ihnen verlebten Zeit erinnere, das kann ich Ihnen gar nicht sagen. Ich hatte selbst nicht geglaubt, dass mir dieser Aufenthalt einen so bleibenden, so glücklichen Eindruck machen würde! Es geht damit so weit, dass ich mir schon oft allen Ernstes die Zeit ausgemalt habe, wo ich (Ihrem Versprechen zufolge) Ihnen Auftrag gäbe, mir ein Haus mit Garten zu kaufen oder bauen zu lassen, und wo ich für immer in das herrliche Land, und in das frohe, leichte Leben zurückkehrte. So gut wird mir's freilich für's erste nicht werden, einige Jahre werden wohl darüber vergehen müssen, und die hier angefangene Arbeit muss ein tüchtiges Resultat geliefert haben, und ein gut Stück weitergebracht sein (wenigstens muss ich das versucht haben), ehe ich daran denken kann. Aber wieder habe ich dasselbe Gefühl, dass ich hier nur so lange bleibend wohnen will, als ich an der äusserlichen Beschäftigung, die mir hier am angenehmsten scheint, mit Freude und Lust Antheil nehme; dass ich aber, sobald ich mir das Recht gewonnen habe nur meiner innerlichen Arbeit und dem Componieren zu leben und das Dirigieren und öffentliche Musiciren, nur ab und zu, je nachdem es mir Vergnügen macht, zu betreiben, dann sogleich wieder nach dem Rhein, und zwar — wie ich jetzt gewiss denke — nach Frankfurt gehn will."

Im Frühjahr 1845 begannen auch wieder die Verhandlungen in Bezug auf seine Stellung in Berlin, ohne zu einem günstigern Resultat zu führen, als alle früheren. Wie ihm der Cultusminister Eichhorn unterm 2. März [1]) berichtet, sollte nun ernstlich mit der Umgestaltung der Akademie begonnen werden. Mendelssohn war zum Director der musikalischen Section ausersehen, und der Minister fordert ihn auf, geeignete Vorschläge zu machen, und falls er selbst ablehnen müsse, den Componisten namhaft zu machen, der an seiner Stelle die Leitung der Klasse für Musik übernehmen könne. Wie in ähnlichen frühern Fällen forderte Mendelssohn namentlich erst eine genaue Feststellung des Verhältnisses des zu wählenden Directors den vorhandenen oder neu anzustel-

[1]) Briefe II. pag. 427.

lenden Lehrern gegenüber, ehe er sich entscheiden könne; und die Verhandlungen blieben, wie die früheren, resultatlos.

In derselben Zeit erhielt Mendelssohn auch einen neuen Beweis dafür, dass in seiner persönlichen Stellung zum kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. sich nichts geändert hatte. Unterm 5. März 1845 [1]) schrieb ihm der Geheime Cabinetsrath Müller in der schon mehrfach erwähnten Angelegenheit der Composition der Chöre aus Aeschylus. Der König wünschte von Mendelssohn die Bearbeitung der Chöre der ganzen Trilogie des Agamemnon, der Choëphoren und der Eumeniden. Wie wir gleichfalls schon früher anführten, hatte Mendelssohn nur zu einem Versuche, die Chöre der Eumeniden in Musik zu setzen, sich bereit erklärt. In dem Antwortschreiben an den Geheimen Cabinetsrath Müller [2]) bittet Mendelssohn: dem König mitzutheilen, „dass es ihm, aller Anstrengung ungeachtet, bis jetzt nicht geglückt ist, die Aufgabe so zu lösen, wie es die Hoheit des Gegenstandes und der feine Kunstsinn Seiner Majestät verlangen". „Um den Beweis zu führen, wie die Erfüllung der Aufträge des Königs ihm immer eine Pflicht und eine Freude sein wird", erwähnt er jener drei Compositionen, die auf Befehl Seiner Majestät zu ähnlicher Aufführung bereit liegen: „der Oedipus zu Kolonos, die Racine'sche Athalia und König Oedipus", und er bittet: gleichfalls dem Könige darüber Mittheilung zu machen, dass die erstern beiden vollständig fertig in Partitur vorliegen, und dass die letztere im Entwurf vollendet ist. Schon nach wenigen Tagen erhielt Mendelssohn zur Antwort, dass „Seine Majestät bedauere, auf die Freude, die Aeschyleischen Chöre von ihm componiert zu sehen, Verzicht leisten zu müssen, sich aber der vollendeten Sophokleischen Trilogie, sowie auf die Chöre der Athalia freuen, und Allerhöchstdieselben der Anwesenheit des Componisten in Berlin im bevorstehenden Sommer entgegensähen, da Sie die Bekanntschaft dieser neuen Compositionen nur unter seiner Direction machen wollten". Erst im Winter wurde der Wunsch des Königs verwirklicht.

---

[1]) Briefe II. pag. 433.

[2]) Ebend. pag. 435.

Von Frankfurt gieng Mendelssohn wieder zurück nach Leipzig. Im März bereits nahm er seine Thätigkeit im Conservatorium wieder auf, und im Herbst dann auch in den Gewandhausconcerten, und sie wurde von jetzt an bis zu seinem frühen Tode nur durch einzelne Reisen oder durch körperliche Ermattung unterbrochen. Einige Erleichterung in seiner Stellung am Gewandhause brachte es ihm, dass Niels W. Gade als Mitdirigent engagiert worden war. Dessen C-moll-Sinfonie, welche im Februar 1843 in einem der Gewandhausconcerte aufgeführt wurde, hatte Mendelssohn's ganzes Interesse erregt, und als der junge Komponist dann selbst nach Leipzig kam, gewann er bald auch unsers Meisters vollstes Vertrauen, so dass ihm die Direction der Gewandhausconcerte im Winter $18^{44}/_{45}$ übertragen wurde, und dass in den folgenden Jahren Mendelssohn gern mit ihm gemeinschaftlich die Leitung der Concerte führte.

Dafür entwickelte dieser aber wieder ausserhalb Leipzigs eine fast ausgebreitetere Thätigkeit, als in den früheren Jahren.

Von den oben erwähnten Aufführungen nach dem Wunsche des Königs von Preussen, fand die des „Oedipus in Kolonos" am 1. November 1845 im neuen Palais zu Potsdam, die der „Athalia" am 1. December auf dem Theater in Charlottenburg statt. „Oedipus in Kolonos" wurde am 10. November im Schauspielhause zu Berlin wiederholt. Racine's „Athalia" war schon früher mit Musik von J. A. P. Schulz in Berlin aufgeführt worden. Bei jener Aufführung mit der Musik von Mendelssohn wirkten wieder Frau Crelinger als Athalia, Herr Hoppe als Nathan, Herr Rott als Jojada, Frau Werner als Josabet, und Frl. Stich als Joad mit. Die Soli in den Chören hatten die Damen: Frl. Fassmann, Tuczeck und Brexendorf übernommen.

Die Darstellung des „Oedipus in Kolonos" war wiederum wie die der „Antigone" nach griechischer Weise in Scene gesetzt. Auf dem Theater im neuen Palais zu Potsdam erfolgte sie auch vor einem besonders geladenen Publikum. Die Tragödie wurde von Frl. Stich und Frau Löhmann, und den Herren Hendrichs, Stawinsky, Bethge und Franz ausgeführt; im Chor wirkten die Herren Mantius, Pfister, Heinrich, Böttcher, Fischer, Mickler und Behr mit.

Keines der beiden Werke errang den gleichen Erfolg, wie „Antigone“ oder der „Sommernachtstraum“. Die durch die „Antigone“ hervorgerufenen, aber grösstentheils missglückten Versuche anderer Berliner Musiker, die Chöre der Griechen zu bearbeiten, waren natürlich wenig geeignet, das Interesse für die antike Tragödie mit Musik zu heben und zu erhalten; dadurch aber, dass Mendelssohn seine Stellung in Berlin aufgegeben hatte, war er auch in jenen Kreisen fremder geworden, die seinem Wirken bisher mit regster Theilnahme gefolgt waren; so nur lässt es sich erklären, dass diese beiden neuen Werke zwar mit jener Achtung, die man dem Genius gern zollte, aber doch ziemlich kühl aufgenommen wurden.

Ausserordentlich gross war dagegen wieder der Beifall, welchen Mendelssohn bei den Musikfesten in Aachen, Lüttich, Cöln und Birmingham im folgenden Jahre gewann. In Aachen dirigierte er wieder das Musikfest, das in den Pfingstfeiertagen stattfand. Zu der Feier, welche kurze Zeit darauf in der Kirche St. Martin in Lüttich veranstaltet wurde, hatte er sein „*Lauda Sion*“ componiert, dessen Aufführung er als Zuhörer beiwohnte. Für das erste deutsch-vlämische Sängerfest, das in Cöln abgehalten wurde, und das er wiederum leitete, hatte er Schiller's Festgesang „an die Künstler“ in Musik gesetzt, an deren Ausführung durch mehr als 3000 Männerstimmen er sich ausserordentlich erfreute.

Die grössten Triumphe aber bereitete ihm wieder England. Die Aufführung seines „Elias“ am Musikfeste zu Birmingham — den 25. August 1846 — hatte einen Erfolg, von dem Mendelssohn selbst überrascht wurde. „Noch niemals“, schreibt er hierüber an seinen Bruder Paul [1]), „ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen, und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie das Oratorium. Es war gleich bei der ersten Probe in London zu sehen, dass sie es gern mochten und gern sangen und spielten, aber dass es bei der Aufführung gleich einen solchen Schwung und Zug bekommen würde, das gestehe ich, hatte ich selbst nicht

[1]) Briefe II. pag. 458.

erwartet. Wärst Du dabei gewesen! die ganzen drittehalb Stunden, die es dauerte, war der grosse Saal mit seinen 2000 Menschen, und das grosse Orchester alles so vollkommen auf den einen Punkt, um den sich's handelte, gespannt, dass von Zuhörern nicht das leiseste Geräusch zu hören war, und dass ich mit den ungeheuren Orchester- und Chor- und Orgelmassen vorwärts- und zurückgehen konnte, wie ich nur wollte. Wie oft dachte ich dabei an Dich! Besonders aber, als die Regenwolken kamen, und als sie den Schlusschor wie die Wüthenden sangen und spielten, und als wir nach dem Schluss des ersten Theils die ganze Stelle wiederholen mussten. Nicht weniger als 4 Chöre und 4 Arien wurden wiederholt, und im ganzen ersten Theil war nicht ein einziger Fehler — nachher im zweiten Theile kamen einige vor, aber auch die nur sehr unbedeutend. Ein junger englischer Tenorist sang die letzte Arie so wunderschön, dass ich mich zusammen nehmen musste, um nicht gerührt zu werden, und um ordentlich Takt zu schlagen." An Frau Livia Frege[1]) schreibt er über die Aufführung[2]): „Der Klang des Orchesters und der ungeheuren Orgel, verbunden mit den starken Chören, die mit aufrichtiger Begeisterung sangen, der gewaltige Wiederhall in dem wunderschönen Riesensaale, ein vortrefflicher englischer Tenorsänger Standigl, der sich alle Mühe gab, und dessen Talente und Tugenden Sie ja wohl kennen, ausserdem noch ein Paar recht gute zweite Sopran- und Alt-Soli's — das alles nun mit besonderem Zug und grosser Frische und Lust Musik machend, und neben der grössten Stärke auch die schönsten Piano's herausbringend, die ich noch je von solchen Massen gehört habe, dazu ein empfängliches, freundliches, mäuschenstilles oder jubelndes Publikum, das ist wohl des Guten genug für eine erste Aufführung. — Auch habe ich eine solche in meinem Leben nicht besser, ja noch nicht so gut gehört, und ich zweifle fast, ob ich je dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf.

Im Herbste dieses Jahres finden wir Mendelssohn wieder

---

[1]) Als Fräulein Gerhard einst eine gefeierte Sängerin.

[2]) Briefe II. pag. 461.

in Leipzig thätig, doch nicht mehr mit dem alten, selbstverleugnenden Eifer. Dem Conservatorium hatte er in dem Nestor des Clavierspiels, in Ignaz Moscheles eine neue Stütze gewonnen, und in der Leitung der Gewandhausconcerte stand ihm wie im vorigen Jahre Gade zur Seite. So hatte er das Leipziger Musikleben in die Bahn geleitet, die er als die rechte erkannte; bei ihm selbst aber trat bereits eine gewisse Müdigkeit, jene Sehnsucht nach Ruhe ein, die schon in früheren Briefen erkennbar ist. „Was ich am liebsten thun möchte, dazu komme ich den ganzen Tag lang nicht; und was ich höchst ungern thue, damit ist oft der ganze Tag angefüllt", klagt er in dem Briefe an seinen Bruder vom 31. October 1846 [1]), aus dem wir weiterhin auch ersehen, wie er jetzt den unliebsamen Geschäften und Verhandlungen, zu denen ihn seine Stellung veranlasste, nicht mehr die humoristische Seite abzugewinnen verstand, wodurch sie ihm früher erträglich wurden. Immer entschiedener tritt der Gedanke, jede Beamtenstellung aufzugeben, den er schon früher öfter ausspricht, in den Vordergrund. „So denke ich jetzt schon täglich daran", heisst es in dem oben erwähnten Briefe, „ob ich nicht den Sommer in schöner Gegend (etwa am Rhein) und den Winter in Berlin zubringen kann, und ich hoffe, ich kann es, d. h. ohne öffentliche Verpflichtung in Berlin, ohne alles das, was dort unwiderruflich verfahren ist; nur mit Euch zusammen und vergnügt lebend und Noten schreibend." Als sein Schwager Dirichlet, Professor in Berlin, in Unterhandlungen über einen Ruf nach Heidelberg begriffen war, redet er ihm ernstlich ab, Berlin zu verlassen, und zwar namentlich mit aus dem Grunde, weil er selbst wieder dorthin überzusiedeln die Absicht hatte. „Es ist mir auch um meinetwillen", heisst es in dem betreffenden Briefe [2]), denn ich bin jetzt — ich kann wohl sagen entschieden, sehr bald wieder meine Winter in Berlin zuzubringen. Lass uns nicht „verwechselt das Bäumchen" spielen. Ich habe unter wahrlich sehr günstigen Umständen den Aufenthalt einer kleineren Stadt vorgezogen, habe

[1]) Briefe II. pag. 465.
[2]) Ebend. pag. 475.

ihn von jeher geliebt, bin an keinen andern gewöhnt, und es zieht mich doch jetzt weg davon, und zu den Leuten, mit denen ich Kindheit und Jugend genossen habe, und deren Erinnerungen und Freundschaft und Erlebnisse die meinigen sind. Da meine ich, müssten wir alle zusammen ein ganz nettes Haus bilden können, so wie wir's lange nicht gesehen haben, und es gäbe ein gutes Leben (unabhängig vom politischen Leben oder Nicht-Leben, was sonst alles andere angefressen hat). Dazu hat sich alles seit einiger Zeit vereinigt, und an mir, wie gesagt, wird es nicht fehlen, denn ich halte es für das grösste Glück, das kommen könnte; nur mach Du es nicht mit einem Schlage unmöglich, und bleibe Du in Berlin, und lass uns dort zusammenkommen."

Dies Glück sollte ihm indess nicht zu Theil werden. Schon wenige Wochen darauf wurde es durch einen weit härteren Schlag vereitelt; und einige Monate später gieng der treffliche Meister selbst zur ewigen Ruhe.

Ehe wir diese Zeit seines Lebens zu schildern versuchen scheint es angemessen, die Werke der letzten Periode seiner schöpferischen Thätigkeit etwas eingehender zu betrachten.

Unter diesen sind jene beiden, welche er bereits als Jüngling in ihren Grundzügen entwarf, so hervorragend, dass sie zugleich als Gipfelpunkte seines gesammten Schaffens gelten können: „die erste Walpurgisnacht" und die Musik zum „Sommernachtstraum". Die Composition von Goethe's Gedicht: „Die erste Walpurgisnacht" hatte Mendelssohn, wie wir bereits erwähnten, schon während seines Aufenthalts in Italien beendigt; und 1833 bereits war sie in dieser Gestalt von ihm in Berlin in seinem letzten Abonnementsconcert aufgeführt worden.

Ueber die Umarbeitung, welche Mendelssohn dann im Jahre 1842 mit dem Werke vorgenommen hatte, berichtet er in wenigen Worten an seine Mutter. In dem Briefe vom 11. December 1842 schreibt er ihr über das Concert, welches am 21. December zu Ehren des Königs von Sachsen gegeben worden, in welchem auch die „Walpurgisnacht" wieder auferstehen sollte; „freilich in einem etwas andern Habite, als dem vorigen, das allzu warm mit Posaunen gefüttert, und für die Singstimmen etwas schabig war";

„aber dafür habe ich", heisst es dann weiter, „auch die ganze Partitur von A bis Z noch einmal schreiben, und zwei neue Arien einsetzen müssen, der übrigen Schneiderarbeit nicht zu gedenken. Wenn es mir aber jetzt nicht recht ist, so schwöre ich, es für das übrige Leben aufzugeben." Ganz recht muss es ihm auch jetzt noch nicht gewesen sein, denn die Aufführung fand, wie wir bereits angaben, erst später statt.

Mendelssohn hat, bis auf einige Worte, den Goethe'schen Text treu beibehalten, nur in der äussern Anordnung hat er ihn wesentlich verändert und erweitert, wie es die wirksame musikalische Behandlung erforderte. Gleich den ersten Gesang der Druiden vertheilt er an zwei Solostimmen (Druide und Jüngling) und einen Frauenchor. Die Chöre der Druiden behandelt er meist zugleich auch als Chöre des Volkes, und leitet selbst die Sologesänge in der Regel in den Chor der Druiden, des Volkes oder der Wächter über, so dass, während bei Goethe der Sologesang überwiegt, in Mendelssohn's Bearbeitung der Chorgesang das Uebergewicht erhält. Dadurch gewinnt das Ganze natürlich eine ungleich grössere dramatische Lebendigkeit, als dem Gedicht ursprünglich eigen ist. Andere Veränderungen, wie die, dass der Gesang des „Einen aus dem Volke" an „Eine alte Frau aus dem Volke" übertragen wird, sind durch das Bestreben veranlasst, auch schon in der äussern Anordnung grössere Mannichfaltigkeit zu erreichen. Nach Goethe's Anordnung würden die Männerstimmen, würde namentlich der Männerchor vorherrschend geworden sein; Mendelssohn, in vollständig richtiger Erkenntniss der erhöhten dramatischen Wirkung, machte statt dessen den gemischten Chor zum Hauptträger des Ganzen und gewann dadurch grössere Anschaulichkeit und Lebendigkeit des dramatischen Verlaufs.

Bei jener ersten Aufführung wurde das Werk mit „Cantate" bezeichnet; dass Mendelssohn eine Zeit lang den Plan verfolgte es als Sinfonie-Cantate zu bearbeiten, wurde auch bereits von uns erwähnt; schliesslich fasste er es als dramatisierte Ballade: die Instrumentaleinleitung wurde zur Ouvertüre, und in dieser Form ist das Werk veröffentlicht. Der Partitur ist eine Stelle aus einem Briefe Goethe's vorgedruckt, in welcher die Grundidee

des Gedichts prägnant ausgesprochen ist. Mendelssohn hat damit wol weniger seine Musik, als vielmehr den Text näher bezeichnen wollen, denn jene ist sehr wenig „hochsymbolisch intentioniert", sie erfasst im Gegentheil, und das ist ihr grosser Vorzug, die gesammten Verhältnisse sehr realistisch; das beweist schon die ganze Anordnung, vor allem auch die „Ouvertüre". In ihr schildert der Meister „Das schlechte Wetter" und den „Uebergang zum Frühling". Namentlich die Schilderung des schlechten Wetters ist sehr ausführlich. Wir haben schon früher, bei Besprechung der charakteristischen Ouvertüren angegeben, wie weit die Musik solche Aufgaben zu lösen vermag. Zunächst sind es die Frühlingsstürme, unter denen in der Regel in der Walpurgisnacht der junge Mai erwacht, die in der Fantasie des Tondichters jene Figur erzeugen, welche nach den beiden, wie ein gewaltiger Windstoss eintretenden Einleitungsaccorden von den Violen und Violoncellen aufgenommen und als Hauptmotiv dieses Hauptabschnitts verarbeitet wird. Es erscheint Anfangs als Contrapunkt zu einem melodischen Motiv, das in der Einnerung, oder unter dem Gefühl von der eisigen Strenge des Winters erzeugt zu sein scheint. Wie dieses dann, nachdem es (pag. 10 der Partitur) in der ursprünglichen Gestalt im Bass so entschieden aufgetreten ist, als wollte es sich niemals die Herrschaft streitig machen lassen, doch allmälig eine sanftere Fassung gewinnt (pag. 13 der Partitur); wie der Sturm zwar auf Augenblicke verstummt, aber doch bald wieder losbricht, und mit ihm auch jenes andere Motiv; wie dann unter diesen bald heftiger, bald sanfter bewegten Stürmen auch schon allmälig das Frühlingsleben sich zu regen beginnt, und in der (pag. 28 der Partitur) von Fagotten und Hörnern intonierten Melodie der ersten Gesangsnummer: „Es lacht der Mai" sich ganz bestimmt äussert; wie weiterhin der Kampf des scheidenden Winters mit dem emportreibenden Frühling immer lebendiger wird, das ist hier nicht weiter zu verfolgen. Der zweite Theil, den „Uebergang zum Frühling" schildernd, ist bedeutend kürzer, eigentlich nur eine Art Vorspiel zur ersten Gesangsnummer, deren Motiv es auch bereits vollständig aufnimmt und verarbeitet, und in welche es direct überleitet. Für derartige Tonmalereien, wie sie

Mendelssohn hier ausführt, besass er, wie wir an verschiedenen seiner Werke zeigten, eine unübertroffene Meisterschaft. Er war nicht nur im Besitz aller dazu erforderlichen Kunstmittel, sondern er hatte zugleich den künstlerisch feinen Sinn, der ihn vor jenen Ausschreitungen und Uebertreibungen bewahrte, die selbst grössere Meister zu einem mehr derb-wahren als künstlerischen Realismus der Darstellung führten. Dieselbe weise Mässigung zeigt sich auch in der Behandlung der eigentlichen Ballade. Für jeden andern lag die Gefahr äusserst nahe, jene Gegensätze, welche im Gedicht zur Erscheinung kommen, zu scharf zu fassen, nur für Mendelssohn nicht. Er charakterisiert hier weit schärfer, als in seinen Oratorien die einander gegenübertretenden Anschauungen, aber doch so, dass die Musik einen versöhnlichern Charakter annimmt, als das Gedicht. Wie in diesem sind natürlich die Träger der alten Anschauung mit grösserer Vorliebe behandelt, als die der neuen. In den Soli's und Chören der Heiden lebt eine grosse Gewalt der Sinnlichkeit; aber sie sind zugleich auch äusserst charakteristisch unterschieden. Bei seiner grossen Frische und sinnlichen Erregtheit fehlt dem ersten Chor — mit seinen Soli's — doch nicht jener gewisse religiöse Zug, der auch im Cultus der Natur liegt, und der dann im Gesange des Priesters und der anschliessenden Chöre entschiedener Ausdruck gewinnt. Hierin namentlich sind die Chöre der Wächter der Druiden: „Vertheilt euch hier“ und „Kommt mit Gabeln, kommt mit Zacken“ von jenem Eingangschor geschieden; der erste von beiden ist fast etwas zu zierlich, in seiner Instrumentation fast zu reizvoll gehalten. Ein Meisterstück charakteristischer Behandlung ist die Ausführung der Textesworte: „Kommt mit Zacken“ u. s. w. in zwei Chören der Wächter und des Volkes. Hier ganz besonders ist zu bewundern, wie Mendelssohn den Ausdruck bis zur Wildheit steigert, ohne auch nur anstreifend das künstlerische Maass zu überschreiten. Vortrefflich gelungen ist auch die Warnung der alten Frau und die Klage der Weiber.

Der Chor der christlichen Wächter, ist namentlich inmitten der weihevollen Gesänge des Priesters und des Chors: „So weit gebracht“, fast zu kläglich gerathen.

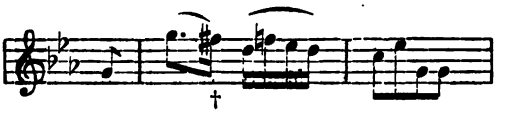
Das ganze Werk gehört unstreitig in die Reihe der besten Werke nicht nur Mendelssohn's, sondern aller Zeiten. Jeder Takt verräth, dass es mit der ganzen und vollen Begeisterung des herrlichen Jünglings empfangen; dass es von dem allmälig reifenden Manne sorgfältig ausgeführt, und dann von dem fertigen Meister überarbeitet und vollendet worden ist.

Dasselbe gilt von der Musik zum „Sommernachtstraum". Wir haben schon, als wir die Ouvertüre eingehender besprachen, auf den innigen Zusammenhang hingewiesen, in welchem diese mit der Musik zum Schauspiel steht. Wir haben nur noch nöthig zu zeigen, wie Mendelssohn die dort verarbeiteten Motive jetzt verwendete, und wie die neu erfundenen einzelnen Sätze ganz in dem gleichen Geiste gehalten sind.

Es ist hinlänglich anerkannt, dass erst Mendelssohn mit seiner Musik das duftigste Mährchen des grössten britischen Dichters uns zu vollkommenem Verständniss brachte. Für das luftige Reich, aus welchem es hauptsächlich stammt, ist der Ton ein viel wirksameres Darstellungsmittel als das Wort; deshalb hat auch Shakespeare die Musik in ausgebreitetem Maase in seine Darstellung hereingezogen. Mehr aber noch als an diesen Stellen hat Mendelssohn mit der Ouvertüre und der Zwischenaktsmusik zum Verständniss des Gedichts beigetragen. Wie die Ouvertüre auf das Schauspiel, so bereitet immer die Musik des Zwischenakts auf den folgenden Akt selbst vor; es war jedenfalls eine der genialsten Ideen des Meisters, beide immer in enge Verbindung zu setzen. Er hat zunächst die erste Scene des zweiten Akts melodramatisch behandelt; die hier vereinzelt auftretenden Motive sind dann von ihm zu jenem Scherzo als Zwischenaktsmusik verarbeitet, das als ohnstreitig grösstes Erzeugniss der ganzen Richtung Weltruf und Verbreitung erwarb. Nur in einer gottbegnadeten Fantasie konnte sich ein solcher, fasst die Sinne verwirrender Elfenreigen aufbauen, und nur eine genial künstlerisch gestaltende Hand vermochte ihn so spinnwebleicht zusammen zu weben. Weniger ausgeführt, aber nicht minder vortrefflich ist dann der dem Melodrama eingefügte Elfenmarsch. In dem dann folgenden „Lied der beiden Elfen mit Chor" gewinnt auch wieder das Herz jenen An-

theil, den wir schon bei der Ouvertüre nachwiesen. Das kurze Melodrama vor dem Schluss des zweiten Akts (No 4. der Partitur) ist ein feinsinniges kleines Meisterstück der Instrumentation: Flöten, Clarinetten und Fagotte vereinigen sich mit den ersten Violinen und dem Bass um Traum und Wirklichkeit in einander verwoben zu zeigen.

Die folgende Zwischenaktsmusik leitet dann nach dem dritten Akt über. Sie schildert zunächst, wie Hermia den Lysander sucht und sich im Walde verliert, und geht darauf in jenen, von den Fagotten intonierten, überaus drolligen, tanzartigen Marsch über, mit welchem die Handwerker eingeführt werden. Die Scene, in der die Elfen ihren Spuk beginnen, ist wieder melodramatisch behandelt. Wol selten wird eine solche Behandlung so gerechtfertigt erscheinen, als hier. Alle Künste der Dekoration und Maschinerie, wie das durchdachteste Spiel der Darsteller werden nie im Stande sein, uns den tollen Spuk so zu malen, wie dies Mendelssohn durch die Musik thut. Hier ist alles selbstredend und bedarf keiner weitern Erläuterung. Mit dem Schluss des dritten Akts beginnt dann als Zwischenaktsmusik das „Notturn", das Mendelssohn den schlafenden Paaren widmet, und das er wieder mit der ganzen Wärme seines Herzens erfüllt und mit dem Glanz seiner Individualität ausstattet. Flöten und Geigen umschweben mit ihren weichsten und süssesten Figuren die, meist die Melodie führenden Hörner, um uns den ganzen Zauber der wollustathmenden Nacht zu erschliessen. Das anschliessende Melodrama nimmt auf das früher erwähnte No. 4 äusserst sinnig Bezug, und erläutert, wie wir schon zeigten, einzelne Motive der Ouvertüre. Die letzte Zwischenaktsmusik — den weltberühmten Hochzeitsmarsch — brauchen wir wol nur zu erwähnen. Er ist anerkannt der beste Marsch, der je geschrieben worden; auch seine Stellung zum Ganzen wird genau bezeichnet, indem ihn der Meister nach den bekannten Worten des Theseus wieder einführt. Des Rüpeltanzes, wie der Elfenchöre am Schlusse konnten wir gleichfalls schon Erwähnung thun, und so wollen wir nur noch auf jenen feinen Zug in dem „Marcia funebre" hindeuten, durch welchen in dem unglücklichen Fis der Clarinette die Dorfmusik



so prächtig charakterisiert ist.

Bei weitem tiefer steht die Musik zu „Athalia"; sie verräth überall, dass sie nur auf den Wunsch des Königs, nicht aus künstlerischer Begeisterung, welche sich mit Liebe und Hingebung in den Stoff versenkt entstanden ist. Aus freiem Antriebe würde Mendelssohn wol auch schwerlich auf Racine's Tragödie geführt worden sein. Dieser schrieb sie bekanntlich, nachdem er fromm geworden war, auf Anregung der bekannten Frau von Maintenon mit einer andern biblischen Tragödie „Esther" für das Fräuleinstift zu St. Cyr. Da bei der Aufführung die Schülerinnen der Anstalt mitwirken sollten, so musste der Chor eingeführt werden, und zwar ein „Kinderchor"; nur eine Zeit der vollständigen Corruption auf allen Gebieten des Geistes konnte es sich gefallen lassen, dass unreife Mädchen sich geberdeten wie einst der Chor der Greise in der antiken Tragödie. Auch Mendelssohn hatte die Chöre (1843) ursprünglich für weibliche Stimmen und nur mit Pianofortebegleitung geschrieben, und in dieser Gestalt wurden sie auch in einem Hofconcert (1844) in Berlin aufgeführt. Im Jahre 1845 erst richtete er sie für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung ein, und so erfolgte die erwähnte öffentliche Aufführung. Die Ouvertüre gleich zeigt, dass sie von Mendelssohn, inmitten seiner bewegtesten Zeit in London (1844), in wenigen Tagen geschrieben wurde. Sie ist immerhin in seinem Geiste erfunden, aber durchaus nicht mit gewohnter Meisterschaft ausgeführt. Einzelne Chöre, wie namentlich gleich der erste, zeigen sogar eine gewisse handwerksmässige Derbheit, die wir sonst nirgend bei ihm finden. Das interessanteste Stück ist noch der Priestermarsch, doch ist auch er nicht eigentlich organisch entwickelt, sondern mehr aus einzelnen Effectstellen zusammengesetzt. Mendelssohn ist hier überall nur bemüht, seine Lieblingsphrasen und Wendungen zusammen zu stellen, um Musik zu Text und Situation zu finden.

Die Musik zum „Oedipus in Kolonos“ dagegen hat er wieder mit dem vollen Antheil, den er an diesen Arbeiten von vornherein nahm, ausgeführt. Die Chöre sind noch mehr im Sinne der griechischen Muster construiert, als die der Antigone. Diese fanden wir mehr liedmässig gliedernd, als die alten rhythmischen Systeme darstellend; bei den Chören des „Oedipus“ sind diese mehr von dem Meister berücksichtigt worden; er folgte hier augenscheinlich jenen Winken Böckh's. Die Kommen und die verwandten Gesänge sind dem entsprechend als Soli und recitativisch behandelt. Namentlich der erste Chor gewinnt dadurch eine, den künstlichen Rhythmus der antiken Construktion treuer wiedergebende Form. Ganz besonders wird ferner der zweite Chor: „Grausam ist es, o Freund“ mit seinen vielen Zwischenreden dadurch, dass der Meister die antiken Strophen treuer nachbildet und unter einander in Beziehung setzt, einheitlich zusammengefasst. Der dritte: „Zur rossprangenden Flur“ ist wieder mehr melodisch gehalten, weniger recitierend, aber die einzelnen Liedstrophen sind doch wie zum Rondo in einander gefügt. In der folgenden Nummer hat Mendelssohn sogar einzelne kurze Sätze des Chors und Chorführers melodramatisch behandelt, um den musikalischen Bau dann einheitlicher ausführen zu können. Am wenigsten gelungen scheint uns der folgende Chor: „Ach, wär' ich, wo bald die Schaar der Feinde sich wenden wird“. Hier überwiegt wieder die moderne Auffassung, und zerbricht die antike Form, die dagegen wiederum in den letzten Chören ganz prächtig herausgebildet erscheint. Diese ganze Behandlung mochte indess dem Meister für unser modernes Empfinden etwas zu dürftig erscheinen, und so versuchte er das durch die Instrumentalbegleitung zu ersetzen, was ihm bei der vorwiegend recitativischen Haltung des Gesanges an Wirkung anscheinend verloren gieng. Er hat dem Orchester daher hier einen erweiterten Antheil zugewiesen, als in der „Antigone“, und gewiss wenig zum Vortheil des neuen Werkes. Wir versuchten dort schon nachzuweisen, wie wenig die reichern Mittel der modernen Instrumentalmusik jener Anschauung entsprechen, aus welcher die antike Tragödie hervorgeht; es war daher gewiss angemessener, wenn Mendelssohn sich darauf beschränkte, jene

formelle Gestaltung der einzelnen Chöre mit den neuen Mitteln zu unterstützen, um sie wirksamer herauszubilden, als dass er diese in so grosser Selbständigkeit einführt und wirken lässt. Die klassische Ruhe antiker Formen, welche im Gesange hier noch waltet, wird bei dieser vollen Entfaltung der leidenschaftlichern instrumentalen Mittel vielfach getrübt. Die Wirkung konnte deshalb auch keine so befriedigende sein, wie die der „Antigone", bei welcher die Chöre durchweg mehr im Sinne der modernen Formen ausgeführt waren.

Unter den Instrumentalwerken, welche Mendelssohn in dieser Periode schrieb, ragt wiederum das E-moll-Concert für die Violine sehr bedeutsam hervor. Die Sonate für Violoncell — Op. 58 — (1843), wie das Quintett — Op. 87 — (1845) erheben sich nicht über die ähnlichen Werke seiner früheren Jahre, stehen zum Theil unter dem D-moll-Trio; das Concert dagegen reiht sich seinen besten Schöpfungen an. Wir mussten schon früher darauf hinweisen, dass das Concert diejenige Sonatenform ist, welche die freieste Behandlung, mehr nach der Weise des Capriccio, die Mendelssohn immer sehr geläufig ist, verträgt, zum Theil erfordert. Auch das in Rede stehende Violinconcert hat vorwiegend diese Form. Mendelssohn schrieb es bekanntlich für seinen treuen Freund und Mitwirkenden: David, und beide conferierten und correspondierten viel, namentlich über die besondere Art der zu verwendenden brillanten Figuren und Passagen. So nur wurde es möglich, dass das Concert auch in Bezug auf seine technische Ausführung allen Anforderungen des virtuosen Violinspiels unserer Zeit entspricht. Wie Mendelssohn in seinen Klavierconcerten die Vorzüge der neuen Klaviertechnik dem Kunstwerk anbildete, so hier die der neuern Technik des Violinspiels, so dass das Werk allseitig neben dem Violinconcert von Beethoven den ersten Platz einnimmt. Der erste Satz ist wieder weit weniger nach der Idee der eigentlichen Sonatenform, als vielmehr so umgestaltet, wie wir es bei den meisten verwandten Werken Mendelssohn's fanden, ausgeführt. Er ist aus zwei äusserst gesangreichen Hauptmotiven gearbeitet, welche zu den schönsten gehören, die Mendelssohn überhaupt erfunden hat; sie tragen daher auch das volle Gepräge

seiner Individualität. Das erste ist der Ausdruck der, an den höchsten Idealen genährten Hoheit, das zweite der Ausdruck der Wärme und Innigkeit seines Empfindens; mit der ganzen Spielseligkeit seiner glücklichsten Jugendtage verarbeitet er beide, um uns die reiche Fülle seines Innern zu offenbaren. Dieser Satz musste dann unmittelbar in das „Lied ohne Worte" übergehen, in dem sein gesammtes Denken und Empfinden so gern nach einem präzisern Ausdruck ringt. Damit war aber auch der Charakter des Schlusssatzes bestimmt. In ihm musste nothwendig dann seine Fantasie, die Heimath der neckischen Geister, allseitig gestaltend werden. Das fantastische Leben, das sich in diesem Satz entwickelt, wird kaum noch von der Musik zum „Sommernachtstraum" überboten.

Die zahlreichen Lieder „mit" und „ohne Worte", welche er in dieser letzten Periode noch schrieb, können wir übergehen, da sie nicht aus dem, von uns eingehend charakterisierten Styl heraustreten. Auch die andern Sonaten für Orgel (Op. 65), die in Frankfurt während dieser Zeit entstanden, veranlassen zu keiner eingehendern Besprechung. Die Orgeltechnik erfordert mehr thematische Entwickelung auch bei der Sonate, weniger jene gegensätzliche Gruppierung, wie die Natur und Technik der übrigen Instrumente; jene aber war Mendelssohn geläufiger geworden als diese, und so fand sein Sonatenstyl für die Orgel entsprechendere Verwendung, als für die andern Instrumente.

Zu einer ausgebreiteten Thätigkeit veranlasste ihn endlich seine Stellung in Berlin, auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

Sein hoher Gönner, der König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, hatte eine Reihe von Lieblingssprüchen und Psalmen [1]), mit deren Composition verschiedene Musiker beauftragt wurden, und auch Mendelssohn hat auf Wunsch des Königs mehrere componiert.

Den 98. Psalm erwähnten wir bereits. Von ihm, wie von dem *„Lauda Sion"* (1845) gilt wieder, was wir überhaupt von Mendelssohn's kirchlichen Tonwerken mit Instrumentalmusik anführ-

[1]) Sie sind später in einer Sammlung gedruckt worden.

ten: nur der Gesang ist noch streng kirchlich gehalten, die Begleitung hat dagegen meist viel sinnlichern Reiz, als hier zulässig ist.

Von höherm Werth nach dieser Seite sind deshalb die Psalmen und Sprüche für den a capella-Gesang, und die Hymnen und Motetten für Gesang und Orgel.

Namentlich seit Begründung des Domchors hat der mehr als vierstimmige, und der Gesang für Doppelchor in Berlin wieder eingehendere Pflege gewonnen; Mendelssohn componierte für den Domchor den 2., 22., 43. und den 100. Psalm, wie mehrere einzelne Sprüche für achtstimmigen Chor. Er hält hier den Charakter der ältern Psalmodie ganz streng fest, so dass er häufig den Parallelismus der Glieder der einzelnen Bibelverse darstellt; indem er je vier von den acht Stimmen zusammenfasst, gewinnt er zwei Chöre, die einander meist nachreden, ganz im Sinne der ursprünglichen Psalmodie, die in Wechselchören gesungen wurde. Beim 43. Psalm: „Richte mich, Gott" sind die acht Stimmen zu einem Frauen- und einem Männerchor vereinigt. Der letztere, welcher beginnt, ist, um gleich von vornherein den Charakter der Psalmodie auszuprägen, meist unisono gehalten, was allerdings wiederum als ein, für den Kirchengesang zu äusserliches Effectmittel erscheint. Da wo beide Chöre zusammentreten, sind sie meist homophon geführt, mit jener glanzvollen harmonischen Breite, die dem nur einfach recitierenden Psalmengesange vollständig angemessen ist, und die weich vermittelte Harmoniefülle Mendelssohn's wird hier äusserst wirksam und zweckentsprechend. Der 22. Psalm ist noch mannichfaltiger ausgeführt, als der vorerwähnte. Hier sind es zwei gemischte Chöre, die Anfangs zu einem einzigen verbunden sind und erst später sich trennen. Mendelssohn knüpfte hier direct an den Cultus der ältern Kirche, wenigstens der äussern Form nach an. Nach Art des Responsoriengesanges, bei welchem dem Liturgen ein Sängerchor oder die Gemeinde antwortet, werden die ersten Verse des Psalms von dem Solo-Tenor und dem Chor vorgetragen. Jener beginnt recitativisch mit der ersten Parallelzeile jedes Verses, und der Chor antwortet mit der zweiten. Zeitweise gesellt sich dem Solo-Tenor noch ein zweiter

zu, oder es tritt an seine Stelle der Männerchor. Später wird der Psalm dann ähnlich weitergeführt. Diese Form, wie die Mehrstimmigkeit, machten natürlich eine weitere Entfaltung der Individualität Mendelssohn's unmöglich; allein namentlich in jenen mehr recitativischen Gebilden, wie in dem Unisono und der weichen Harmonik, wird sie doch noch immer erkenn- und vernehmbar. Ungleich mehr tritt sie in den Hymnen und Motetten wieder hervor, bei welchen jene, durch die Form bedingte Beschränkung nicht vorhanden ist. Die Hymne: „Hör mein Bitten" wird sogar bis zu einem Grade individuell, der schon nicht mehr recht kirchlich ist. Einzelne Stellen des Solo-Sopran, wie des Chors sind so leidenschaftlich bewegt, dass der Ausdruck nahezu dramatisch lebendig wird. Von echt kirchlichem Geiste durchweht sind dagegen die „Drei Motetten" — Op. 69 (1847), weil hier wieder die Polyphonie in der Führung der Solo- wie der Chorstimmen überwiegt.

Mit dem „Elias" hatte sich Mendelssohn, unserer Anschauung nach, schon im Stoff vergriffen. Das Leben des gewaltigen Eiferers für den Herrn bietet eine Reihe anziehender Situationen, aber diese sind zu keinem künstlerisch zusammenhängenden und in sich abgerundeten Bilde zu vereinigen, weil „es vergeblich gewesen", weil Elias „seine Kraft umsonst und unnütz zugebracht hat". Nicht deshalb erscheint uns die Wahl dieses Stoffes als eine unglückliche, weil „er uns zu fern liegt" — das gilt von allen Begebenheiten des alten Testaments, — oder weil er durch einzelne Züge, wie die Grausamkeit Elias' gegen die Baalspriester unser Gefühl beleidigt — hier war strengste historische Treue geboten, um die Zeit zu charakterisieren —; sondern nur deshalb, weil er keine bestimmte Idee darstellt. Die symbolische Deutung am Schluss, der Hinweis auf „den, welcher erwacht vor Mitternacht" vermag diesen Mangel nicht zu ersetzen; wir fühlen uns unbefriedigt, weil wir den gewaltigen Eiferer als lebensmüden Greis scheiden sehen.

Diese Mängel des Stoffs haben den Meister auch zu einer abweichenden, und wie wir meinen, wenig günstigen Behandlung desselben verleitet. Weil ihn nur die einzelnen Episoden, nicht

das ganze Leben des Propheten zu interessieren vermochten, so hat er jene ausschliesslich dargestellt, und selbst versäumt, sie unter sich in nähere Beziehung zu setzen. Die Erzählung ist hier ganz ausgeschieden, die handelnden Personen werden ohne Weiteres redend eingeführt, und dadurch wird, bei dem Mangel einer sich stetig entwickelnden Handlung, das ganze Werk in einzelne Scenen aufgelöst, die unter sich nur in losem Zusammenhange stehen und uns meist erst im weitern Verlaufe verständlich werden. Die fortlaufende Erzählung würde auch der Darstellung dieses Stoffes mehr innern Zusammenhang und eine grössere Anschaulichkeit und Verständlichkeit verliehen haben. Der Text ist wiederum vollständig der heiligen Schrift, und zwar ausschliesslich dem alten Testamente entlehnt; doch hält Mendelssohn hier nicht so streng am Wortlaut fest, wie beim „Paulus". Einzelne Bibelstellen werden verkürzt, andere oft so verändert, dass nur der ursprüngliche Sinn noch beibehalten ist. Auch diese Abweichung wurde grösstentheils durch das Bestreben veranlasst, die einzelnen Situationen recht dramatisch herauszubilden. Das ist denn auch unserm Meister ganz vortrefflich gelungen. Die erste Scene (bis No. 5) rollt ein erschütterndes Bild von der Noth Israels, die Elias verkündigt hatte, vor uns auf. Es ist ein vortrefflicher Gedanke: diese Verkündigung des Propheten der Ouvertüre vorauszuschicken, und dann, in einem gross und breit angelegten, in künstlichster Fugenform ausgeführten Instrumentalsatz uns den lastenden Druck, der auf dem Volke Gottes liegt, zu schildern, um so den ersten Chor: „Hilf Herr! willst du uns denn gar vertilgen?" vorzubereiten. Mit grosser Meisterschaft wird die ganze Situation in diesem Chor, in den Chorrecitativen, wie in dem folgenden Duett mit Chor weiter und bestimmter ausgeführt. Obadjah fordert dann in dem Recitativ und der anschliessenden Arie: „So ihr mich von ganzen Herzen suchet" zur Busse und Bekehrung auf; aber das Volk in seinem verzweifelnden Jammer achtet nicht darauf, es denkt nur mit Entsetzen des Fluchs, den Elias ausgesprochen hatte. Namentlich dieser letzte Chor der ersten Scene ist von grosser und gewaltig wirkender Schönheit. Er knüpft an jene prophetische Verkündigung des Elias an, und

des grausen Fluchs gedenkt er in den herben Intervallenschritten der Einleitung. Bei der Erinnerung an „den Gott, der da heimsuchet der Väter Missethat an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied derer, die mich hassen" tritt jene Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zurück; sie weicht einem heiligen Ernst, der sich dann bei den Schlussworten der göttlichen Verheissung: „und thue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieb haben und meine Gebote halten" bis zu einer milden Verklärung hohen Gottvertrauens erhebt. Gegen diese Scene konnte die nachfolgende, welche uns den Propheten im Hause der Wittwe vorführt, einen wirksamen Gegensatz bilden, wenn sie der Meister nicht etwas zu oberflächlich behandelt hätte. Wenn das Elend der einzelnen Frau, gegenüber dem gewaltigen des ganzen Volkes, Bedeutung gewinnen sollte, musste es in der Darstellung tiefer gefasst werden; wir wissen, das wurde Mendelssohn nicht leicht. Die Scene ist an sich mehr ansprechend und ergreifend, als erschütternd ausgeführt, und sie macht zwischen der vorangehenden und der folgenden keinen sonderlichen Eindruck. Zudem ist sie auch etwas zu umständlich ausgeführt; knapper und tiefer erfasst konnte sie recht wol hier ganz bedeutsam ihren Platz ausfüllen; zur Charakteristik des Apostels ist sie zudem unerlässlich nothwendig.

Die Schlussscene des ersten Theils ist dagegen wieder mit genialer Kraft ausgeführt. Elias ist vor den König getreten, und nun erhebt sich jener Wettstreit zwischen den Priestern Baals und dem Propheten des wahrhaftigen Gottes, in welchem dieser wieder seine Macht bezeugte. Hier sind Zustände und Stimmungen zu schildern, für deren Musikgestaltung Mendelssohn alle entsprechenden Mittel und Formen besass. Die wachsende Wildheit, mit welcher die Baalspriester zu ihrem Gott beten, gegenüber der glaubensstarken Freudigkeit, mit welcher Elias den Herrn anruft, sind streng geschieden, und gleich vortrefflich im Oratorium dargestellt. Wie aber dann Elias in immer brünstigerem Gebet den Regen vom Himmel herab erfleht, das ist eine Scene, welche Mendelssohn mit seinem vollsten Herzen, der ganzen Fülle seines Innern erfasste, so dass sie der würdigste Schluss dieses gross

angelegten ersten Theils werden musste. Aeusserst sparsam ist Mendelssohn in der Einführung des betrachtenden Chors gewesen. An seine Stelle treten in einem Doppelquartett: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“ die Engel ein, und an einer andern Stelle vier Solostimmen: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“. Erst im zweiten Theil wird er direct eingeführt, wie im ersten Chor: „Fürchte dich nicht! spricht unser Gott.“ Gleiche Bedeutung haben die Chöre: „Siehe der Hüter Israels“, „Wer bis an das Ende beharrt“ und der ganze Schluss von der Arie an: „Dann werden die Gerechten leuchten“. Wir deuteten schon an, dass der zweite Theil allmälig an Interesse verliert. Die Scene mit der Königin, an welcher auch das Volk regen Antheil nimmt, ist noch vortrefflich angelegt und ausgeführt; aber von da ab verliert der Text jede Spur von thatsächlicher Entwickelung; uns interessiert es nur, wie Mendelssohn die überaus schwierigen Aufgaben, die er sich selbst hier stellte, gelöst hat. Die schwierigste war jedenfalls die Erscheinung des Herrn selbst; der Meister hat ohnstreitig den einzig richtigen Weg zu ihrer Lösung eingeschlagen, indem er, wie Haendel im „Israel in Egypten“ die Erzählung beibehielt, aber sie dem Chor übertrug. So nur wurde es möglich, die Nähe des Herrn anzudeuten, ohne in eine, für den erhabenen Gegenstand zu kleinliche Malerei zu verfallen. Mendelssohn hat auch hier sein grosses Talent, die äussere Situation echt künstlerisch zu gestalten, in ausgedehntester Weise offenbart; die Orchesterbegleitung folgt überall in treuester Ausführung den Andeutungen des Textes, aber indem dieser durch den Chor ernst und grosssinnig gesungen wird, gewinnt jene Tonmalerei die des ganzen Vorganges würdige Bedeutung. Einen wahrhaft grossartigen Abschluss dieser ganzen Scene giebt das Quartett mit Chor: „Heilig ist Gott der Herr“, in welchem die Gegenwart Gottes ganz bestimmt angedeutet wird. Das Quartett ist von vier Frauenstimmen gebildet, und wechselt mit dem Chor, oder verschmilzt mit ihm zu gemeinsamer Wirkung. Ganz besonders auch durch die Instrumentation hinterlässt gerade dies Tonstück einen wahrhaft erhabenen Eindruck, der durch das folgende Chor-Recitativ wieder etwas abgeschwächt wird. Auch der Chor, in welchem

die Himmelfahrt des Propheten erzählt und dargestellt wird (No. 38 der Partitur) ist wieder ein Meisterstück instrumentaler Malerei, obschon mit etwas zu grellen Farben ausgeführt. Namentlich deshalb auch erscheinen die Schlussnummern (39 — 42) etwas matt; die Hauptursache der geringern Wirkung trägt freilich, wie erwähnt, die ganze Anordnung des Textes. Zu einer solchen symbolischen Deutung gehörte ein tieferes Erfassen der Stoffe, als in Mendelssohn's Individualität begründet ist. Als Ganzes betrachtet, steht der „Elias" nicht auf gleicher Höhe mit dem „Paulus", und zwar namentlich deshalb, weil der Stoff und seine ganze Behandlungsweise ein gleiches organisches Wachsen von innen heraus nicht gestattete. Die einzelnen Tonstücke des jüngern Oratoriums aber sind meist ebenso vollendet, einige sogar mit noch bewunderungswürdigerem Geschick ausgeführt, als die entsprechenden des „Paulus".

Im letzten Jahre seines Lebens begann Mendelssohn auch zwei Pläne auszuführen, mit denen er sich schon seit längerer Zeit beschäftigte. Schon früher hatte er sich mit dem Gedanken getragen, auch die Lebens- und Leidensgeschichte Christi in einem Oratorium zu bearbeiten und dieser Gedanke wurde selbst bestimmend bei der Wahl und der Ausarbeitung des „Elias". Der unbeugsame Vertreter des alten Bundes sollte dem welterlösenden Gründer des neuen Bundes gegenübergestellt werden; deshalb weist der Schluss des „Elias" ganz direct auf die Erscheinung des Gottessohnes hin. Die drei Oratorien: „Elias", „Christus" und „Paulus" gaben dann eine Trilogie, welche die Hauptstützen des Reiches Gottes auf Erden umfasste. Die einzelnen Tonsätze aus dem neuen Oratorium „Christus", welche Mendelssohn hinterlassen hat, zeigen, dass er hier auch wieder der ältern Form sich zuwandte: die bedeutendsten Momente werden dramatisch ausgeführt inmitten der fortlaufenden Erzählung, und der nur mitempfindende und betrachtende Zuschauer offenbart wieder in Chören, Chorälen und Soli lebendigen Antheil an der Darstellung. Vom ersten Theil, der die Geburt Christi behandelt, sind ein Recitativ, ein Terzett und ein Chor, vom zweiten Theil, der die „Leiden Christi" darstellt, zwei Recitative, zwei Chöre und ein Choral uns hinterlassen, und

sie bezeugen hinlänglich, dass es dem Meister unzweifelhaft gelungen wäre, auch diesen gewaltigen Stoff zu bewältigen, ihn der Denk- und Empfindweise unserer Zeit gemäss künstlerisch zu gestalten. Er würde damit weder die plastische Anschaulichkeit des Haendel'schen „Messias", noch die herzgewinnende Naivetät und unergründliche Tiefe der Bach'schen Weihnachts- und Passions-Oratorien erreicht haben, ganz gewiss aber wieder jene Verschmelzung beider Ausdrucksweisen, die ihm schon öfter gelang, und welche der Kunstanschauung unserer Zeit entspricht.

Weit weniger günstig erscheinen uns die Erfolge, welche er mit seiner Oper „Loreley" hoffen durfte, falls es ihm vergönnt war, sie zu beendigen. Wir wissen, dass er seit seiner italienischen Reise nach einem ihm zusagenden Opernstoff suchte. Auch mit Carl von Holtei war er in den letzten Jahren deshalb in Unterhandlungen getreten, die indess zu keinem Resultat führten. Namentlich während seines Aufenthalts in Berlin 1845 hatte er sich auch mit Charlotte Birchpfeiffer über einen Opernstoff zu verständigen gesucht, und Genoveva war als solcher allseitig durchsprochen worden; doch unterblieb die Ausführung. 1838 hatte ihm auch Bauernfeld, der beliebte oestreichische Lustspieldichter seine Mitwirkung zugesichert. Erst Emanuel Geibel schrieb ihm einen Operntext, der zwar der besondern Richtung Mendelssohn's recht eigentlich angehört, aber von geringer dramatischer Bedeutung ist. Die Sage von der „Loreley", welche er behandelt, ist eine der lieblichsten Sagen des deutschen Volks, gerade deshalb jedoch nicht dramatisch. Geibel hat sie auch nur in klingenden, aber ziemlich charakterlosen Versen dramatisiert, ohne ihr eine wirklich dramatische Idee einzuweben Damit war natürlich ein durchgreifender Erfolg auf der Bühne von vornherein unmöglich gemacht. Aber auch Mendelssohn's Begabung und ganze künstlerische Richtung liess einen solchen eigentlich nicht erwarten. Diese drängten ihn mehr auf jene umständlichere Darlegung und Erörterung alles dessen, was ihn belebte, wie sie für den Instrumentalstyl zur Nothwendigkeit wird, und zum Theil auch noch im Oratorium gerechtfertigt ist; die knappe Gestal-

tung, welche die Oper verlangt, lag in seiner ganzen Individualität weniger begründet. Dass ihm namentlich jene scharfen Accente, jene pointierten Formen des dramatischen Ausdrucks, wie sie die Oper erfordert, wenig geläufig waren, das beweist schon die Concertarie: „Kehret wieder" (Op. 94), in welcher er dramatischen Ausdruck zwar anstrebt, aber nur in den bekanntesten Phrasen erreicht. Ausser dem Finale des ersten Akts hat Mendelssohn zur Oper „Loreley" noch ein „Ave Maria" für Sopran und weiblichen Chor, einen Marsch mit Chor und Anfänge von drei andern Musikstücken hinterlassen. Jenes Finale wird im Concert immer grosse und tiefgreifende Wirkung machen. Besonders hervorragende Züge enthält es nicht; aber es bekundet doch jene sichere Meisterschaft, mit welcher Mendelssohn derartige Situationen zu gestalten verstand. Mit grosser Feinheit und Treue sind die Chöre der Geister des Rheins ausgeführt, und auch im Dialog zwischen ihnen und der Loreley entgeht dem Meister kein irgendwie bemerkenswerther Zug; aber gerade das ist's, was das Finale wenig bühnengerecht erscheinen lässt. Weil bei der Bühnendarstellung noch andere Factoren: weil Dekoration, Kostüm und Action mitwirken, ist die Musik bei der Oper auf ein geringeres Maass beschränkt; das Oratorium erfordert reich ausgeführte, die Oper möglichst knappe Musikgestaltung; wie bei jenem der Mangel einer äussern Darstellung es bedingt, auch die untergeordneten Momente möglichst zu berücksichtigen, so drängt die Schaustellung bei der Oper die Musik dazu, nur die Hauptmomente in möglichst knappen Formen hervorzuheben, die untergeordneteren zurücktreten zu lassen. Eine solche Beschränkung aber wurde Mendelssohn, wenn nicht geradezu unmöglich, so doch überaus schwer, und deshalb glauben wir nicht, dass er mit der Oper seinen zahlreichen Erfolgen einen neuen angereiht haben würde. Seine Mission war erfüllt; er hatte in wenigen Jahren die volle und reiche Arbeit eines ganzen Menschenalters gethan; in jener Zeit, in welcher nach natürlichem Gesetz erst des Mannes fruchtbarste Thätigkeit beginnt, hatte er sie bereits vollendet. Darf es uns wundern, dass Geist und Körper müde wurden und sich nach Ruhe sehnten? und dass beide so harten Schlägen, wie

sie einst den Jüngling schon tief beugten und erschütterten, nicht mehr stand hielten?

Das Jahr 1847 brachte ihm noch eine reiche Fülle ehrenvollster Anerkennung. Auf ganz besondere Weise zeichnete ihn der Prinz Albert, Gemahl der Königin Victoria von England, aus. Nach der ersten Aufführung des „Elias" in London schrieb der Prinz in das Textbuch, dessen er sich während der Aufführung bedient:

„Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmässiger Harmonie zu gewöhnen, — dem grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, — zur dankbaren Erinnerung geschrieben von

Buckingham Palace.

Albert."

und übersandte es dem trefflichen Meister[1]). Während dieser letzten Anwesenheit Mendelssohn's in London — im April 1847 — wurde der „Elias" dreimal in Exeterhall aufgeführt. Innerhalb dieser Zeit wohnte er auch einer Aufführung desselben in Manchester bei. Am 11. Mai leitete er noch im philharmonischen Concert die Aufführung seiner Musik zum „Sommernachtstraum", und spielte Beethoven's G-dur-Concert wiederum unter dem enthusiastischen Beifall der begeisterten Zuhörer. Darauf eilte er nach Frankfurt, wo er die Seinigen traf, und hier wurde ihm die erschütternde Kunde von dem frühen und plötzlichen Tode seiner geliebten Schwester Fanny. Ein Nervenschlag hatte ihrem Leben am 14. Mai ein jähes Ende gemacht; inmitten den Vorbereitungen zu einer Sonntagsmusik hatten sie die Vorboten des Todes überrascht; sie musste die Leitung der Probe der

[1]) Briefe II. pag. 459.

Chöre zur Walpurgisnacht einem musikalischen Freunde übergeben, während welcher noch eine zweite Lähmung eintrat, und Abends 11 Uhr erfolgte der Tod. Mit ihr war Mendelssohn nicht nur durch die Bande des Bluts, sondern durch das gleiche künstlerische Streben vereinigt gewesen. Sie hatte an seinen Studien erfolgreich theilgenommen[1]); ihre veröffentlichten Compositionen schliessen sich so eng der ganzen Richtung des Bruders an, dass man versucht wird, jener fabelhaften Mittheilung Glauben zu schenken, nach welcher beide Geschwister, ohne irgend welchen Austausch der Gedanken, einmal ziemlich zu gleicher Zeit auf dasselbe Thema geführt wurden, und es auch ziemlich übereinstimmend bearbeiteten. Einen so herben Verlust zu ertragen, dazu war Mendelssohn's Geist und Körper durch eine rastlose Thätigkeit schon zu übermüdet. Nach der Ansicht seines Arztes ist es nicht unmöglich, dass durch die heftige Gemüthsbewegung, welche ihm die Trauernachricht bereitete, ein Blutgefäss im Gehirn riss, und dass durch das ausströmende Blut sein früher Tod herbeigeführt wurde. Wie tief gebeugt er durch den Verlust der Schwester wurde, haben wir schon an einzelnen Stellen seiner Briefe früher gezeigt. Seine Familie war unablässig bemüht ihn wieder aufzurichten, und namentlich „die fröhlichen, unerschütterlich heitern Gesichter seiner Kinder" wirkten in dieser Zeit äusserst wohlthätig auf ihn; allein auch die aufopferndste Liebe und Treue hatte hier ihre Macht verloren. Im Juni lebte er mit seiner Familie in Baden-Baden, und machte dann mit ihr und in Gemeinschaft mit seinem Bruder Paul und dessen Familie eine Reise durch die Schweiz, und sie namentlich übte auf ihn einen so wohlthätigen Einfluss, dass auch wieder der alte Schaffensdrang in ihm lebendig wurde. In Interlaken, wo er sich für den Rest des Sommers niedergelassen hatte, begann er wieder angestrengt an dem Oratorium „Christus" und an seiner Oper „Loreley" zu arbeiten. Allein es war dies doch nur ein letztes Aufleuchten der alten Kraft. Auch zur Uebernahme der Leitung von Aufführungen seines „Elias", welche im bevorstehen-

[1]) In der Familie hatte man ihr scherzweise das Prädikat „Cantor" beigelegt.

den Winter stattfinden sollten, hatte er sich noch verpflichtet. Auf den Vorschlag des General von Webern: in Berlin drei Abonnements-Concerte zu veranstalten („bei denen auf eine zweimalige Aufführung des „Elias" zu rechnen wäre"), gieng er zunächst nicht ein, weil er Herrn von Arnim bereits zugesagt hatte, dies Oratorium zum Besten des Friedrichsstiftes in Berlin aufzuführen[1]). Auch die für den November in Wien beabsichtigte Aufführung des „Elias" hatte er zu dirigieren übernommen; er sollte keine dieser Zusagen mehr erfüllen. Obwol er jetzt fest entschlossen war, wieder nach Berlin überzusiedeln[2]), gieng er doch von Interlaken vorerst nach Leipzig, und machte Ende September nur einen Besuch auf einige Tage in Berlin. Noch unterm 25. October[3]) schreibt er dann von Leipzig an Bruder Paul, dass es sich mit seiner Gesundheit von Tage zu Tage bessere; aber bereits am 30. October wurde der Bruder nach Leipzig gerufen, weil das Leben des theuren Meisters durch einen erneuten Schlaganfall ernstlich bedroht worden war. Zwar erholte sich dieser nochmals, aber nur auf kurze Zeit; am 3. November führte eine leichte Gemüthsbewegung eine abermalige Erneuerung des Nervenschlages herbei, welcher der ohnehin schwächliche Körper nicht mehr zu widerstehen vermochte: am 4. November Abends nach 9 Uhr verschied der grosse Tondichter sanft und schmerzlos.

Die Trauer um den verewigten Meister war gross und allgemein, sie bewies am deutlichsten, was er der Nation gewesen, wie gross in allen Theilen Deutschlands und in den verwandten Ländern der Kreis seiner Verehrer war: namentlich Leipzig erwies ihm auch jetzt wieder königliche Ehren. Tausende eilten nach dem Trauerhause, um noch einmal dem geliebten Todten in's Angesicht zu schauen, ehe sich das Grab über ihm schloss; und dass sie nicht etwa wie zu dem Paradebett, auf welchem ein Gewaltiger der Erde seinen letzten Schlaf schläft, durch Neugierde und Lust an öffentlichen Schaustellungen getrieben wurden, das

[1]) Briefe II. pag. 494.
[2]) Ebend. pag. 491.
[3]) Ebend. pag. 497.

zeigten die zahllosen Thränen, die herniederrannen, als sie ihn mit Palmenzweigen und Lorbeerkränzen schmückten. Am 7. November, Nachmittags 4 Uhr, wurde ihm in der Paulinerkirche eine Todtenfeier veranstaltet, an welcher sich thatsächlich ganz Leipzig betheiligte. Unter den Klängen des „Liedes ohne Worte“ in E-moll — No. 3 aus dem 5. Heft — das von Moscheles für Blaseinstrumente arrangiert worden war, bewegte sich der unabsehbare Leichenzug von dem Trauerhause nach der Kirche. Voran giengen die Mitglieder des Stadtorchesters und die Lehrer und Zöglinge des Conservatoriums; dann kam der Wagen mit dem reichgeschmückten Sarge von vier schwarzverhüllten Rossen gezogen; die Enden des Bahrtuches trugen die Meister, welche ihm im Leben so nahe gestanden: Hauptmann, Schumann, Moscheles, Gade, Rietz und David; dem Sarge unmittelbar folgten die nächsten Verwandten; ihnen schlossen sich die Geistlichen, die Behörden der Regierung, der Stadt und der Universität an, und eine unübersehbare Menge seiner Verehrer aus allen Ständen schloss den Zug. In der Kirche wurde der Sarg auf einen schwarzverhüllten Katafalk gestellt, unter den Klängen jenes Trauermarsches aus „Antigone“, mit welchem die Schlusscene eingeleitet wird. Nachdem ein Zögling des Conservator's einen silbernen Lorbeerkranz am Sarge niedergelegt, wurde von der ganzen Versammlung der Choral: „Erkenne mich, mein Hüter“ gesungen und darauf von dem Chor der Choral aus „Paulus“: „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“. Hierauf hielt der Prediger Howard die Grabrede, in schlichten, aber eindringlichen und tröstenden Worten. Ehe er dann den Segen sprach, sang der Chor noch unter Instrumentalbegleitung den Chor aus „Paulus“: „Siehe, wir preisen selig“, und der Schlusschor der Passionsmusik: „Wir setzen uns mit Thränen nieder“ bildete den Schluss der erhebenden Feier. Schon hatte die ganze Versammlung die Kirche verlassen, da trat noch eine tieftrauernde Frau heran, kniete an dem Sarge nieder und betete heiss und lange: es war die Gattin, die den letzten Abschied nahm von dem, den sie so treu geliebt. —

Noch in derselben Nacht wurde die Leiche durch einen Extrazug nach Berlin geführt, da der Dahingeschiedene in der Familien-

gruft bei den Theuren, die ihm im Tode bereits vorangegangen waren, ruhen sollte. Einzelne Städte, an welchen der Leichenzug vorübergieng, brachten dem Verewigten auch jetzt noch ihre Huldigung dar. In Köthen empfieng den Zug um Mitternacht ein Sängerverein mit einem Choral, und in Dessau harrte seiner der greise Meister der Tonkunst, Friedrich Schneider, umgeben von einem Sängerchor, der tief ergriffen einen Grabgesang ausführte.

In Berlin war die Nachricht von der Uebersiedelung der Leiche Mendelssohn's zu spät bekannt geworden, um eine allgemeinere Feier möglich zu machen, an welcher sich die Tausende seiner Verehrer betheiligen konnten. Das Comitée, bestehend aus den Herren Capellmeister Taubert, Concertmeister Ries und dem Musikalienhändler Bock, hatte nur Zeit eine möglichst künstlerische Todtenfeier zu bereiten. Morgens 6 Uhr nahm der Leichenwagen den Sarg, der den theuren Leichnam barg, auf; ein Musikchor geleitete ihn durch die stillen Strassen der Stadt bis zu dem Halleschen Thore; hier empfieng ihn ein zweites Musikchor unter Leitung des Musikdirectors Wieprecht, und unter den Klängen des Trauermarsches aus Beethoven's As-dur-Sonate bewegte sich der Zug nach dem Friedhofe der Jerusalemer Kirche. Am Grabe hatte sich ausser dem Königl. Domchor mit seinem Director Neithardt an der Spitze, auch ein Theil der Sing-Akademie unter Rungenhagen's Leitung aufgestellt. Der Domchor empfieng den Sarg mit dem Choral: „Jesus meine Zuversicht". Der Prediger Berduschek hielt die Leichenrede, in welcher er in wenigen Zügen das Bild von dem genialen Tonsetzer entwarf, und auf den grossen Verlust hinwies, den die Kunst durch diesen Tod erlitten hatte. Darauf sang ein Männerchor das ergreifende Lied: „Wie sie so sanft ruhn", und nach dem Segen wurde die erhebende Feier mit der von Grell componierten Motette: „Christus ist die Auferstehung" geschlossen.

Lange noch hallte die Trauer um den geliebten Meister durch ganz Europa nach, in den zahllosen Concerten, die zu seinem Gedächtniss veranstaltet wurden.

Die erste Sinfonie-Soirée der Königl. Theater-Kapelle in Berlin nach des Meisters Tode (die zweite des ganzen Cyklus)

war seinem Andenken geweiht. Ausser dem Trauermarsch der „Eroica“ wurden nur Compositionen Mendelssohn's aufgeführt. Um den Meister in seiner vielseitigen Grösse zeigen zu können, war man diesmal sogar wieder von der ursprünglichen Tendenz dieser Concerte abgegangen, und hatte den Domchor, unter Neithardt's Leitung, mit herangezogen. Er eröffnete die Reihe der Mendelssohn'schen Werke mit einem „Kyrie“; diesem folgte die A-moll-Sinfonie; ihr der 43. Psalm, und nachdem noch die beiden Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“ und zu den „Hebriden“ ausgeführt worden waren, sang der Domchor noch: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, und tief ergriffen verliess die ganze zahlreiche Versammlung den Saal. Auch die am 27. November unter Taubert's Leitung in der Sing-Akademie veranstaltete Aufführung des „Elias“ ist als eine Gedächtnissfeier zu betrachten. Bald nach dem Tode Mendelssohn's hatte dessen Schwager, der Hofmaler Professor Hensel, von dem Könige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., den Auftrag erhalten, das Portrait des unvergesslichen Tondichters für die Gallerie hervorragender Männer in Kunst und Wissenschaft auszuführen.

In Wien wurde die erste Aufführung des „Elias“, die, wie wir bereits anführten, der Meister ursprünglich selbst hatte leiten wollen, gleichfalls zu einer wahrhaft erhebenden Gedächtnissfeier. Die sämmtlichen Mitwirkenden erschienen in Trauer; die Herren im schwarzen Anzug, die Damen im weissen Kleide, mit schwarzer Atlasschleife auf der linken Seite. „Das Pult, an welchem der Verewigte sein Werk hatte leiten sollen, war mit schwarzem Flor behangen; darauf lag eine Notenrolle und ein frischer grüner Lorbeerkranz. An einem zweiten Pulte dirigierte Herr Schmidl.“ Sinniger noch war die Feier, welche die sacred harmonic society am 17. November in Exeterhall dem Andenken Mendelssohn's widmete. Die ganze Versammlung war schwarz gekleidet, und hörte stehend Haendel's Trauermarsch an, welcher der Aufführung des „Elias“ vorausgieng.

Einen ganz besonders erhebenden Eindruck machte natürlich auch das Abonnementsconcert im Leipziger Gewandhause, das am 11. November „dem Gedächtniss des entschlafenen Mendelssohn-

Bartholdy“ geweiht war, nachdem man das, gerade auf seinen Todestag fallende Concert ausgesetzt hatte. Mit rührender Pietät hatten sich Frau Dr. Livia Frege und Herr Conrad Schleinitz, die ihm so nahe befreundet waren, entschlossen, an diesem Tage noch einmal in die Oeffentlichkeit zu treten. Der erste Theil brachte nur Compositionen von Mendelssohn: ausser den Ouvertüren zu „Melusine“ und zum „Paulus“ jene Vocalwerke, welche so sinnig auf die Feier Bezug haben: Luther's „Verleih uns Frieden“, Eichendorf's Nachtlied: „Vergangen ist der lichte Tag“, und die Motette: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“. Beethoven's „Eroica“ bildete den zweiten Theil.

Auch in den andern grössern Städten, wie Breslau, Königsberg, Frankfurt, Cöln, Düsseldorf, Bremen, Hamburg u. s. w., wurde das Andenken Mendelssohn's gefeiert, und überall sprach sich die Trauer über seinen so frühen Tod in rührendster Weise aus.

Der tief gebeugten Wittwe giengen von nah und fern zahllose Beileidsadressen zu, unter andern auch von den in Paris lebenden Deutschen. Auch die Königin von England und die Könige von Sachsen und Preussen bezeugten ihr die innigste Theilnahme in zum Theil eigenhändigen Trostschreiben. Sie gieng später nach ihrer Heimath Frankfurt, und lebte dort in stiller Zurückgezogenheit der Erziehung ihrer Kinder und dem Andenken einer überaus glücklichen Vergangenheit. Nachdem sie auch noch den jüngsten Sohn Felix hatte in's Grab sinken sehen starb sie am 26. September 1853. — In London wurde der Gedanke angeregt, ihm eine Statue zu errichten; es trat zur Ausführung dieser Idee ein Comitée zusammen, mit der Königin und dem Prinzen Albert an der Spitze. Der Bildhauer Charles Bacon führte die Statue aus, Robinson und Cottam besorgten den Guss und am 4. Mai 1860 wurde sie, auf der Hauptterasse des Krystall-Palasts enthüllt. Damit war zugleich eine grosse Mendelssohnfeier verbunden. Mehr als 3000 Sänger und Instrumentalisten wirkten mit bei der Aufführung des „Elias“ die unter Costa's Leitung stattfand. Der zweite Theil des Festes war echt deutsch; die Statue wurde inmitten deutscher Gesangvereine und unter dem Klange deutscher Lieder enthüllt; ein Fackelzug endete das ganze Fest. Am 21. Februar d. J.

haben seine zahlreichen Verehrer in Leipzig dem Hause, in welchem er während der letzten Jahre seines Lebens wohnte — Königstrasse 21 — zwischen den Fenstern der ersten Etage eine graue Marmortafel angebracht, welche in goldener Schrift die Worte trägt: In diesem Hause starb Felix Mendelssohn am 4. Novbr. 1847.

Mendelssohn's äussere Erscheinung war nicht imponierend, aber herzgewinnend; kaum mittelgross, war er fast zierlich gebaut, dabei graziös in Gang und Haltung; nur die hohe, gewölbte Stirn und das ausdrucksvolle, von einer Fülle leicht gelockten, glänzend schwarzen Haares eingerahmte Gesicht verriethen, dass in diesem beinahe schwächlichen Körper ein, mit seltenen Gaben und grosser Energie ausgerüsteter Geist wohnte. Wer ihm nicht in die von edlem Feuer erglühenden Augen schaute, konnte kaum begreifen, wie diese schwache Hand so grosse Massen sicher zu leiten und sie zur Lösung selbst der schwierigsten Aufgaben, wie die Aufführung der neunten Symphonie oder der Passionsmusik, zusammen zu halten vermochte. Nur die geistige Ueberlegenheit, welche aus seinem Auge strahlte, erzeugte bei allen Betheiligten jene Sicherheit, mit der sie sich seiner Führung anvertrauten.

Auch im Umgange war Mendelssohn äusserst liebenswürdig; davon wissen seine zahlreichen Freunde in Düsseldorf, Leipzig, London, Berlin und Frankfurt, denen er mit aufopfernder Liebe zugethan war, ausserordentlich viel zu erzählen. Dass die Urtheile Einzelner hiervon abweichend lauten, darf nicht befremden. Wir haben des Briefes bereits Erwähnung gethan, in welchem ihm der Vater den Vorwurf einer gewissen Schroffheit und Nachlässigkeit in seinem Benehmen gegen Andere macht, und wiesen bereits darauf hin, wie diese Charaktereigenthümlichkeit wol zumeist aus jenem Conflict zwischen der idealen Weltanschauung seiner Jugend und der Welt der Wirklichkeit entstanden sein mag. Zudem waren auch nicht alle, die dem gefeierten Künstler nahten, von der Macht seines Genius angezogen; viele wurden auch von Eitelkeit und Selbstsucht geleitet, und wenn sich Mendelssohn gegen sie selbst schroff abwehrend verhielt, so war er um so mehr in seinem vollen Recht, als ihm jene beiden Eigenschaften vollständig fremd waren. Wir erinnern hierbei an seine ersten Verhandlungen mit

dem Directorium der Gewandhausconcerte, bei denen er als Hauptbedingung die hinstellte, dass er Niemanden aus seiner Stellung verdrängen möchte. Auch für seine fast übergrosse Bescheidenheit haben wir mehrfach überzeugende Beweise. Als er schon der weit berühmte Meister war, weigerte er sich noch sein Portrait in die Oeffentlichkeit zu bringen, weil ihm das zu anmassend erschien. Vortreffliche Zeugnisse für seinen bescheidenen Sinn sind ferner auch jene Briefe an Julius Stern und Professor Dehn in Berlin. Stern hatte die „Antigone" in Paris mehrmals in Privatkreisen aufgeführt, und dann auch die Aufführung auf dem Odeon-Theater bewirkt und zugleich selbst vorbereitet (1844), mit ausserordentlich günstigem Erfolge, so dass die Tragödie 77 Wiederholungen erlebte; Mendelssohn dankt ihm dafür in dem Briefe vom 27. Mai 1844 [1]) mit der vollen Wärme einer echten Künstlernatur. Professor Dehn aber hatte ihn aufgefordert, in der von ihm redigierten Zeitschrift: „Caecilie" etwas über die „Antigone" zu schreiben oder schreiben zu lassen, und Mendelssohn's Antwort [2]) zeugt wiederum von der sittlichen Grösse seiner Kunstanschauung. Diese zeigte sich auch im vollsten Lichte den andern Künstlern gegenüber. Sein Verhältniss zu Liszt und Meyerbeer beleuchteten wir schon. Auch gegen Hector Berlioz verfuhr er in ähnlicher Weise, als dieser 1843 nach Leipzig kam. Wie seinen Meister feierte er den greisen Spohr bei dessen Anwesenheit in Leipzig am 25. Juni 1846, und wie er endlich auch jenen genialen Mitstrebenden, den er immerhin, natürlich im besten Sinne, als einen Rivalen betrachten konnte, wie er Robert Schumann's Anerkennung fördern half, ist ja hinlänglich bekannt. Die Werke, welche Schumann's Ruf nachdrücklich begründen halfen, wurden unter seiner Leitung im Gewandhause aufgeführt. Mit aufopfernder Liebe aber war er jenen zugethan, die mit ihm die gleichen Ziele verfolgten, wie Rietz, Moscheles, David und Gade. — Wahrhaft heimisch fühlte er sich nur in dem Kreise vertrauter Freunde, die auch seinen künstlerischen Bestrebungen ein warmes Interesse

[1]) Briefe II. pag. 409.
[2]) Ebend. pag. 310.

zeigten; mehr noch als jene kühle Zurückhaltung, hinter welcher sich meist die grösste Ignoranz verbirgt, war ihm zudringlicher Enthusiasmus zuwider, der meist einen ähnlichen, häufig einen noch schlimmern Grund hat. Für jenes Lob, welches aus innerer Ueberzeugung hervorgieng, war dagegen auch er empfänglich; das Hauptziel seines künstlerischen Strebens war, auf den Geist der Massen anregend und belebend, reinigend und erfreuend zu wirken, und wenn ihm die Zeichen des Dankes und des Lobes sagten, dass ihm dies gelungen war, hatte er seine herzliche Freude daran. Statt des behaglichen Lebens, das ihm die günstigen Verhältnisse, in denen er geboren war, darboten, wählte er das der rastlosesten, aufreibenden Thätigkeit. Selbst dann noch, als die Last der freiwillig übernommenen Arbeit an seiner Gesundheit zu rütteln begann, und liebende Sorge geängstigt ihn drängte, sich zu schonen, wurde es ihm schwer, seine Wirksamkeit zu beschränken, die er von vornherein als seines Lebens Zweck und Ziel erkannt hatte.

Wie er daneben zugleich in den engen Räumen seines Hauses treu und emsig wirkte, auch darüber geben mehrere Briefe uns Aufschluss; im Kreise der Seinen ruhte er aus von den Mühen des Tages; an der Pflege der allmälig aufiebenden Kinderherzen und -Seelen nahm er den lebendigsten Antheil; an ihrem frischen Sinn und Gemüth richtete er sich auf, als er selbst müde zu werden begann.

Auch mit den irdischen Gütern, mit denen ihn Gott gesegnet hatte, wusste er treu hauszuhalten. Schlicht und einfach, wie er gewöhnt war, halfen sie ihm nur jene hohen Ziele erreichen, die er sich früh gesteckt, und vor jenen Abirrungen bewahren, denen auch der Genius nicht entgeht, wenn er mit der gemeinen Sorge des Daseins zu kämpfen hat. Dabei vergass er nie wolzuthun und mitzutheilen; als das Grab sich über ihm schloss, da erst wurde es recht bekannt, wie seine Hand immer bereit war zu helfen und zu lindern, wo sie nur konnte, und immer nach dem christlichen Grundsatz: dass die Rechte nicht wissen soll, was die Linke thut. „Sein Andenken wird daher auch im Segen bleiben bei Kind und Kindeskind."

Neuntes Kapitel.

Mendelssohn's kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung.

Es war in der ganzen Individualität Mendelssohn's, wie in dem besondern Gange ihrer frühesten Entfaltung begründet, dass er mit seiner gesammten Thätigkeit eine grössere Bedeutung für die allgemeine Entwickelung der Kultur, als für die besondere seiner eigenen Kunst errang. Für jene wird die Menge der vollendeten, allseitig mustergiltigen Kunstwerke fördernd, für diese dagegen weit mehr die Anregung, welche kommende Geschlechter aus der noch unfertigen, weniger vollendeten Kunstleistung schöpfen. Das monumentale Kunstwerk bezeichnet in der Regel den Abschluss einer bestimmten Epoche und verleitet meist nur zu unselbständigen Nachbildungen, während das unfertige, in welchem der schaffende Meister die leitenden Ideen nur anzudeuten, nicht auch vollständig zu gestalten verstand, zum Ausgang einer neuen Epoche wird, indem es den Genius der spätern Zeit anregt zu neuen Bestrebungen, den neuen Inhalt auch vollendet künstlerisch zu formen. Hierauf einzig und allein beruht die historische Entwickelung der Kunst. Dass die allgemeine Kultur dagegen nur durch das vollendete Kunstwerk gefördert wird, bedarf keines umständlichen Beweises. Nur dies vermag das Denken, Dichten und Empfinden der Massen zu veredeln, während das unfertige, das seinen Inhalt nur andeutet oder doch nur bruchstückweis darlegt, die natürliche Geistesharmonie der Geniessenden leicht stört, wenn es nicht gradezu abstossend wirkt. Demgemäss wurde Mendelssohn's schöpferische Wirksamkeit für die gesammte Kultur-

entwickelung förderlich durch die Reihe von ewig gültigen Kunstwerken, welche er schuf; nicht in demselben Maasse auch für Weiterbildung der Kunst, da er nicht eigentlich einen neuen Ton anschlug, der zur Weiterverfolgung anregte. Die Unzahl seiner Nachahmer vermochte nur seinen Kunststyl sich anzueignen, nicht auch denselben in bestimmter Richtung weiterzuführen.

Jene innere Harmonie, auf welcher das vollendete Kunstwerk beruht, zu erzeugen, das war das Hauptziel der Erziehung im elterlichen Hause Mendelssohn's. Der Grundsatz des Vaters: dass alles, was in der Welt etwas bedeuten wolle, auch etwas sein müsse, machte sich selbst in der Weise geltend, in welcher der Jünger der Kunst in die Musik eingeführt wurde. Diese erschien ihm früh nicht nur als ein Offenbarungsmittel des künstlerisch empfindenden Geistes, sondern zugleich als einer der bedeutendsten Factoren der Erziehung des Menschengeschlechts. Dem Vater war das Kunstwerk als specielle Kundgebung des Künstlers von untergeordneterer Bedeutung; nur in der Stellung, welche es innerhalb der Kulturentwickelung einnimmt, sah er den eigentlichen Werth desselben. Unbewusst unterwarf sich unser Meister früh der gleichen Anschauung, und gewann damit einen nicht nur von dem der verwandten Meister, Schubert und Schumann, sondern auch aller andern, wesentlich abweichenden Standpunkt. Sie erwählten die Kunst ausschliesslich nur um ihrer selbst willen; diese wurde ihnen nur deshalb Lebenselement, weil sie die entsprechenden Mittel gewährte, das was in der schöpferischen Fantasie entstand, äusserlich zu gestalten. Namentlich Schubert und Schumann lauschten nur auf das, was in ihrem Innern erklang, um es dann auszutönen, unbekümmert darum, ob es einen Wiederhall in der mannichfaltig und anders bewegten Welt finden würde. Für sie wurde die Musik ausschliesslich zur Sprache, in der sie die geheimsten und verborgensten Regungen ihres Innern uns zu enthüllen bemüht waren. Daher offenbarten sie auch eine Fülle von neuen Zügen des menschlichen Empfindens, die vorher noch verschleiert waren; aus dem überreichen Schacht des Herzens förderten sie Schätze zu Tage, die bisher kaum geahnt worden waren. Dabei musste manches mit zum Vorschein

kommen, was als unächt erkannt wurde, und die strömende Fülle des so Dargebotenen beeinträchtigte nicht selten die künstlerische Gestaltung. Mendelssohns's frühste Entwickelung nahm unter dem Einfluss des Geistes, der das Vaterhaus durchdrang, schon eine andere Richtung, und die Unterweisung und das Beispiel seiner Lehrer halfen diese dann ganz fest bestimmen. Dem Vater war alle neuerungssüchtige Genialität zuwider, und dass ihr auch Zelter, der vornehmlich Mendelssohn's früheste Studien leitete, wenig günstig gestimmt war, wissen wir auch bereits. So wirkte alles gleichmässig darauf hin, der Entfaltung des genialen Knaben jene sichere Basis zu geben, die ihn vor allen Ausschreitungen bewahrte, durch welche aber auch eine mannichfaltigere Herausbildung seiner Innerlichkeit gehemmt wurde. Für ihn wurde die Formgestaltung zum Hauptziel; nicht in demselben Maasse auch die Reichhaltigkeit des Inhalts. Wir erkannten in den ersten Werken die Freude am Formen und Bilden als einzigen Inhalt. Dadurch wurde seine Fantasie allerdings so geschult, dass sie nicht anders als formell gefügt zu schaffen vermochte, und damit gewann er zunächst jenen höhern Standpunkt in der Instrumentalmusik, der als ein Fortschritt über Schubert hinaus sich erweist. Diesem Meister fehlt in den Instrumentalwerken meist jedes künstlerische Maass; seine Fantasie überwuchert hier alle Grenzen der Form so, dass sie sich meist in ein end- und objectloses Schwelgen und Schwärmen verliert. Dass bei Mendelssohn ein ähnlicher Hang zu Ausschweifungen der Fantasie vorhanden war, ist unzweifelhaft, — er ist nothwendig in der ganzen Richtung, der er folgte, begründet; allein Erziehung und Unterweisung beschränkten ihn früh und führten ihn zu jener maassvollen Begrenzung und künstlerischen Besonnenheit, mit der er die Bilder seiner Fantasie ausführte. Um dieser zugleich einen fassbaren Anhalt zu geben, lehnte er sich wieder an ganz bestimmte Vorgänge an. So schuf er jene Ouvertüren, durch die er das duftige Mährchen des britischen, wie jenes Gedicht des deutschen Dichters und einzelne Sagen musikalisch gestaltete: die Ouvertüren zum „Sommernachtstraum", zu „Meeresstille und glückliche Fahrt", zur „schönen Melusine" und zur „Fingalshöhle". Er hat damit einen bestimm-

ten Zug der Entwickelung der modernen Musik, der bereits in Schubert angeregt war, abgeschlossen. Bei diesem Meister ist die fantastische Traumwelt, aus welcher seine Instrumentalmusik hervorgeht, noch so von romantischem Duft erfüllt, dass die Formen und Gestalten derselben verschwinden; indem sie Mendelssohn erhellte, und sie dadurch, dass er sie bevölkerte, in die höhere Erscheinungsform der wirklichen Welt setzte, machte er sie erst zum rechten Object für die künstlerische Darstellung. Durch die hohe Meisterschaft, mit welcher er diese Tonbilder ausführte, brachte er diesen besondern Zug der Musikentwickelung unserer Zeit auch zum vollendeten Abschluss. Wir haben die hierauf bezüglichen Aeusserungen seines Vaters, wie seine eigenen, bereits angeführt. Er selbst fühlte sich durch den Einfluss, den er mit diesen Werken bei den jüngern Künstlern gewann, fast geängstigt. Er hatte eine der wunderbarsten Seiten der Fantasie des deutschen Volkes musikalisch geformt, und damit diesem, wie den verwandten Nationen, eine Reihe von Kunstwerken geschaffen, die nach Jahrhunderten noch zeugen werden von der Fülle und dem Reichthum der Fantasie der deutschen Nation, und die auf die kommenden Geschlechter veredelnd wirken werden, so lange diese überhaupt noch künstlerische Erhebung fordern. Ganz dasselbe gilt von Mendelssohn's „Liedern ohne Worte". Wir versuchten bereits nachzuweisen, wie sie ganz direct aus der Richtung erwuchsen, welche unser Meister früh verfolgte, und dass dieser damit auch nichts positiv Neues schuf, sondern wiederum nur einen eigenthümlichen Zug der ganzen Entwickelung zum Abschluss brachte. Selbst jene „Lieder ohne Worte" der Schwester Fanny, die den seinigen noch am meisten verwandt sind, erscheinen den Originalen gegenüber unbedeutend. Er nur verstand es, die ganze Stufenleiter des menschlichen Empfindens in den knappsten Formen auszutönen, und er schuf damit nicht nachahmungsbedürftige Muster, sondern er bereicherte damit wiederum den Kunstschatz der Nation durch kostbare Beiträge. Unter ganz gleichen Gesichtspunkten erschienen uns weiterhin auch seine Vokallieder hoch bedeutsam. Wir mussten dabei zugeben, dass ihr rein künstlerischer Werth nicht den der Lieder Schubert's, selbst nicht

einzelner der Lieder Schumann's erreicht. Indem er hier mehr die volksthümlichen, weniger die künstlerischen Formen pflegte, gewann er nur die tiefgreifendste Bedeutung für die Verbreitung, nicht auch eine gleiche für die Fortentwickelung des deutschen Liedes. Er hat mit keinem seiner Lieder einen neuen Zug des menschlichen Empfindens offenbart, wie das Schubert und Schumann gethan haben; aber er fand für das, was seine Zeit bewegte, was im Volke lebte, den rechten künstlerischen Ausdruck. Darum breiteten sich jene beiden Lieder: „Wer hat dich du schöner Wald" und „Es ist bestimmt in Gottes Rath" nebst manchen seiner Lieder für gemischten Chor so blitzschnell aus, und setzten sich fest zum ewigen Besitz für seine Nation.

Aber auch seine höhern, seine ausschliesslich künstlerischen Bestrebungen wurden von dem gleichen Zuge beherrscht. Wir fanden ihn auch unablässig bemüht, mit dem neuen Geiste die ältern Formen zu erfüllen und zu erneuern, aber mit fast durchgehends geringerem Erfolge, als jener mitlebende und mitstrebende Meister, als Robert Schumann, weil ihm unter den Einflüssen der Schule und Erziehung die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit und die Gewalt der Empfindung verloren gegangen war. In seinen Sonatensätzen überwiegt entweder die überkommene Form, in fast schablonenhafter Ausführung, oder der Inhalt, der dann die Form aufgiebt; eine wirkliche Durchdringung beider gelang Mendelssohn eigentlich vollkommen nur im D-moll-Trio, in dem Concert für die Violine und den beiden Klavier-Concerten. In den übrigen Werken dieser Gattung erreichte er nicht einmal immer jene Erneuerung der Form im Sinne des speciellen Bedürfnisses unserer Zeit, die er erfolgreich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Oratoriums anstrebte. Auch die tiefe Religiösität, die einen Grundzug seines Charakters bildete, war ein Erbtheil vom elterlichen Hause. Aber wie diese keine Spur von kirchlicher Färbung zeigte, so unterscheidet sich auch seine Kirchenmusik wenig von seiner weltlichen. Diese stand ihm an sich so hoch wie jene; er war nur darauf bedacht, beide künstlerisch zu gestalten und so, dass sie den beabsichtigten Eindruck hinterliess. Wir haben ausführlich nachzuweisen versucht, wie

Mendelssohn von seinen religiösen Stoffen sich nur ganz so anregen liess, wie von seinen weltlichen, und dass die Behandlungsweise beider oft äusserst wenig geschieden ist. Damit kam er den Bedürfnissen unserer Zeit in der edelsten Weise entgegen; allein eine weitergehende Bedeutung konnte er damit kaum erreichen. Indem er die Bach'sche Innigkeit der Empfindung mit dem Haendel'schen Glanz der Darstellung verband, wirkte er durchgreifend auf die Gemüther unserer Zeit, aber eigentlich ohne höhern Gewinn für die Entwickelung unserer Kunst. Die Verbindung beider Anschauungen führte ihn auch zu jener Erneuerung des Oratoriums, die gleichfalls von höherem kultur- als kunstgeschichtlichen Werth ist. Indem er seine Stoffe in den engen Rahmen seiner eigenen Individualität hineinzog, um sie dieser anzupassen, fand er den rechten Ton, sie der Anschauung seiner Zeit näher zu legen; denn diese hatte eigentlich für die Grossartigkeit der Anschauung eines Bach, Haendel oder Gluck nur noch stumme Bewunderung, — mitfühlen und durchleben, das vermochte sie weit besser bei der Darstellung Mendelssohn's. Wir können daher die Oratorien „Elias" und „Paulus" und die verwandten Tonstücke als Kunstwerke von monumentaler Bedeutung nur in sofern bezeichnen, als sie spätern Geschlechtern und Zeiten Kunde geben werden von der Art, wie unsere Zeit derartige Stoffe anschaute, wie von unserm religiösen Empfinden.

Die Musik zum „Sommernachtstraum" hingegen, wie die zur antiken Tragödie, zur „Antigone" und zum „Oedipus in Kolonos" hat auch an sich höhere Bedeutung, obwohl sie aus derselben Anschauung heraustreibt; denn diese ist für die Behandlung derartiger Stoffe die einzig berechtigte. Aus gleichem Grunde wird auch des Meisters „Walpurgisnacht" mit jenem Werk der frühesten Jugend, dem „Octett", den charakteristischen Ouvertüren und der „Sommernachtstraum-Musik" alle andern überdauern, weil bei ihr die besondern Anforderungen, welche das Gedicht stellte, mit der Eigenart der Individualität Mendelssohn's vollständig zusammentrafen.

Es dürfte ausser Mendelssohn wol kaum noch ein Meister zu

nennen sein, dessen Individualität so treu und ohne Rest in seinen Werken zur Erscheinung käme. Alles, was ihn anregt zum Bilden und Schaffen, zieht er in sich hinein, um es dort vollständig seinem Innern zu assimilieren; er scheidet aus, was diesem nicht zusagt, und ersetzt, was jenem mangelt, und so musste jede seiner Schöpfungen der ganze, treue Abdruck seiner Innerlichkeit werden. Hierauf beruht denn auch jene grosse Familienähnlichkeit, die sich jedem einzelnen dieser Werke aufprägt, und die grösser ist, als bei allen andern Meistern, ja selbst, wie wir sahen, bis zu gewissen feststehenden Formeln sich verengt. Mendelssohn's Innerlichkeit war nicht aussergewöhnlich reich und tief angelegt, aber ganz ungewöhnlich durchbildet, harmonisch abgerundet und geklärt. Wir haben der ernsten, wissenschaftlichen Studien, die er im elterlichen Hause mit den übrigen Geschwistern betrieb, schon Erwähnung gethan. Auch während der Jahre seiner angestrengtesten Thätigkeit innerhalb seines eigentlichen Berufes vernachlässigte er sie durchaus nicht. Wir wissen, dass er noch fleissig griechische Klassiker las, namentlich aber die modernen Sprachen trieb. Er übersetzte Byron's Gedichte und verbesserte die Uebersetzung der Haendel'schen Oratorien; auch von Uebersetzungen der Sonette des Boccaccio, welche dieser an den Geist Dante's richtet, haben wir in neuerer Zeit Kunde erhalten [1]). Mendelssohn war dazu durch seinen Oheim Joseph, der sich noch in seinen letzten Lebensjahren mit dem Studium der alten italienischen Literatur beschäftigte, veranlasst worden. „Ich hatte früher", schreibt er an diesen, „einen Versuch gemacht, die bewussten Sonette zu übersetzen, aber eine solche Menge Haare darin gefunden, dass ich mit dem ersten nicht einmal zu Stande kam, und von einer Uebersetzung in Prosa konnte natürlich nicht die Rede sein, da Du sie in einer halben Stunde hättest machen, und zehnmal besser machen können, als ich. So hatte ich eine ordentliche Scheu, die Papiere wieder vorzunehmen, bis ich in den vorigen Wochen, wo ich so entsetzlich viel öffentlich zu spie-

[1]) Durch einen Artikel im „Magazin für die Literatur des Auslandes", 1866. No 4. (Siehe Anhang).

len, zu dirigieren und zu probieren hatte, dass ich zu Hause keine Musik machen konnte und mochte, mich wieder daran begab, und mir vornahm, ich wollte ein Sonett machen lernen, und wär's auch noch so schwer. So habe ich denn wirklich am Ende gesehen, dass es keine Hexerei ist, und dass auch darin, wie in den anderen Dingen, die eigentliche Schwierigkeit nicht in dem Machen, was man mit der Zeit lernen könnte, sondern im Gutmachen liegt, das eben nicht zu üben und nicht zu lernen ist." Wir theilen drei noch am meisten ohne Commentar verständliche Sonette am Schlusse mit.

Dass weiterhin für Mendelssohn's künstlerische Richtung auch seine eifrige Beschäftigung mit Zeichnen und Malen hochbedeutsam wurde, bedarf kaum eines weitern Hinweises. Sie schärfte immer mehr seinen Formensinn, da jede Ausschreitung in den bildenden Künsten sofort fühlbar wird, indem sie das ursprüngliche Bild trübt und karrikiert. Weil er ferner sich fortwährend auch im Zusammenhange mit der Welt der Wirklichkeit, mit dem Leben erhielt, vermochte er diesem auch sein Kunstwerk, obwol es zumeist aus andern Regionen stammt, zu nähern. Wir wissen, dass er die Künste des Leibes: schwimmen und reiten, fleissig übte, und dass er mehrere Jahre hindurch leidenschaftlich tanzte. Namentlich am Rheine betheiligte er sich gern an öffentlichen Vergnügungen, selbst wenn dieselben, wie die „Kirmess", nicht in den engsten Grenzen formeller Wolanständigkeit verliefen. Auch in fröhlicher Gesellschaft bewegte sich Mendelssohn gern. Die heitere Seite des Lebens war ihm ja viel früher bekannt geworden, als die trübe, und sie blieb immer die Grundstimmung seines Charakters, wenn auch später manches sich ereignete, was sie trübte. Manche seiner künstlerischen Kundgebungen sind ganz direct durch diesen Verkehr erzeugt. Auch von dieser Einwirkung führen die ersten Spuren in's Vaterhaus. Neben dem heiligen Ernst, von welchem dies beseelt wurde, war der harmlose Scherz auch in ihm nicht verbannt, sondern gern gesehen und gepflegt.

Der Prediger J. Schubring in Dessau, der langjährige Freund Mendelssohn's, der ihm auch bei der Zusammenstellung seiner

Oratorientexte mit Rath und That zur Hand gieng, giebt in seinen „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy“ [1]) eine interessante Schilderung von dem Leben im Vaterhause Mendelssohn's aus den Jahren 1825—1830, während deren er dort verkehrte. „Gern nahm der Vater“, heisst es darin, „auch an den Scherzen der Jugend Theil und hatte sein Wohlgefallen daran. Ich sehe noch seinen verwunderten Aufblick, als einmal nach vollendetem Mittagsbrot der jüngste Sohn den, von Bruder Felix an diesem Morgen aufgeschriebenen und dann heimlich eingehändigten vierstimmigen Kanon anstimmte: „Gesegnete Mahlzeit, prost Mahlzeit, wohl bekomm's!“ Die kindliche Lust, den Vater zu überraschen, trat mit Singetönen so plötzlich in das voraufgehende Gespräch hinein, und der Vater blickte den kleinen Wagehals so seltsam an, dass ein allgemeines Gelächter den ersten Versuch unterbrach. Erst bei der Wiederholung konnte der Satz glücklich durchgeführt werden.“ Auch in den spätern Jahren seines Lebens führte Mendelssohn gern ähnliche Scherze aus: so setzte er seine eigne Verlobungsgeschichte während einer fröhlichen Gesellschaft höchst ergötzlich in Musik. Einzelne seiner Lieder, namentlich die für gemischten Chor, sind ganz unmittelbar durch das Bedürfniss gewisser gesellschaftlicher Kreise entstanden. Aber auch an den grossen, weltgeschichtlichen Ereignissen nahm er regen Antheil. Weder die Juli-Revolution, noch die Kämpfe und die politischen Ereignisse im eignen Vaterlande giengen spurlos an ihm vorüber. Wie richtig er auch diese Verhältnisse auffasste, beweist er unter anderm durch sein Interesse für die „Vier Fragen“ von Jakoby oder durch seinen Widerwillen gegen das „Rheinlied“ von Becker, das seit 1840 mehrere Jahre so grosses Aufsehen erregte, und das zu componieren auch Mendelssohn aufgefordert wurde. Für die eigenthümliche Stellung, welche Mendelssohn zur Kunst gewann, waren diese engen Beziehungen zum Leben von folgenreicher Bedeutung. Sie nur vermochten ihm die Erkenntniss dessen zu vermitteln, was das Kunstwerk haben muss, wenn es einen bestimmten Platz im Leben der Nation gewinnen soll. Durch sie erkannte er die künstlerischen Bedürf-

[1]) In dem Unterhaltungsblatt: „Daheim“.

nisse der Gegenwart, denen er dann in edelster Weise entgegenzukommen bemüht war. — Erziehung und Unterweisung bildeten ihn zu einem vortrefflichen Künstler, das Leben erst gab ihm die Bedingungen zur edelsten Popularität.

Dazu wirkte natürlich auch seine praktische Thätigkeit als Virtuose, Dirigent und Lehrer ausserordentlich fördernd mit.

Selbst als Virtuose nahm Mendelssohn eine der hervorragendsten Stellungen ein, obgleich er nie als solcher zu gelten bestrebt war. Mit einer eminenten Fertigkeit verband er jene grosse Mannichfaltigkeit des Anschlages, die namentlich ihn befähigte die einzelnen Tonstücke der verschiedensten Zeiten und Schulen treu ihrem eigenthümlichen Charakter gemäss auszuführen. Diese seltene Kunst hatte er sich bereits als Jüngling angeeignet; mit ihr führte er Goethe durch die verschiedenen Epochen der Kunstentwickelung. Alle, die ihn zu hören das Glück hatten, wissen die Feinheit, mit welcher er im Vortrage die verschiedenen Meister charakterisierte, nicht genug zu rühmen. Wenn er Bach spielte, erschien er als ein anderer, als wie wenn er Beethoven oder Eignes spielte. Sonaten von Bach, oder Beethoven's Kreutzer-Sonate von ihm zu hören, waren Kunstgenüsse, die nicht leicht überboten werden dürften. Selbst in jener Zeit noch, als bereits die ungeheuerlichste Technik und die riesigsten Kraftproben die Welt in Erstaunen setzten, errang er mit dem Vortrage der Concerte von Beethoven, des in G-dur, das er selbst sein *„cheval de bataille"* nennt, wie des in Es-dur stürmischen Beifall. Auch diese Fähigkeit verwandte Mendelssohn nur zur Erreichung jenes Ziels, das er sich überhaupt gesetzt: der Veredlung des Menschengeschlechts durch Verbreitung der besten Meisterwerke der verschiedenen Jahrhunderte. In öffentlichen und Privat-Aufführungen verband er sich mit den besten Künstlern zu musterhaften Aufführungen von Kammermusik aller Art.

Unübertroffen aber ist er unstreitig als Dirigent geblieben. Auch mit dem Dirigentenstabe machte er sich früh vertraut. Schon bei den Aufführungen im Elternhause führte er in den spätern Jahren den Taktstock, nachdem er vorher seinen Platz am Flügel

oder bei der Bratsche gehabt hatte. Nicht ohne Einfluss scheint auch die Anwesenheit C. M. von Weber's in Berlin gewesen zu sein. Als dieser im December 1826 hier seine „Euryanthe" einstudierte, wohnte Mendelssohn häufig den Proben bei und erzählte, nach Schubring's Bericht, „mit Staunen, was der Mann aus diesem fremden Orchester zu machen verstehe". Wir charakterisierten die Weise seiner Direction und die ungeheuren Erfolge, welche er damit erreichte, im Früheren schon hinlänglich, und haben nichts weiter hinzuzusetzen.

Auch darauf, welch' durchgreifenden Einfluss Mendelssohn als Lehrer gewann, konnten wir bereits hinweisen. Einen systematisch fortschreitenden Unterricht zu ertheilen, entsprach weder seinen Anlagen, noch seinen Neigungen, und so hatte er sich einige der vorgeschrittenern Schüler des Conservatoriums ausgewählt, die er zweimal wöchentlich um sich versammelte, um mit ihnen ihre Arbeiten zu besprechen. Emil Naumann [1]), der gleich im ersten Jahre dieser Thätigkeit Mendelssohn's zu diesen Schülern gehörte, giebt in wenigen Worten ein anziehendes Bild hiervon, das wir hier folgen lassen [2]): „Er sass in unserer Mitte an einem einfachen Tische, und ging die Compositionen, die wir von einer Lection zur andern lieferten, gewissermaassen publice mit uns durch, indem Lob oder Tadel, Fehler oder Vorzüge nicht mit dem Einzelnen, sondern unter Theilnahme der Schüler verhandelt und discutirt wurden. Hatte einer von uns eine Passage für ein Instrument geschrieben, die dem Charakter und der Spielweise desselben nicht entsprach, so fragte er z. B. den Bratschisten unter uns, ob er die betreffende Stelle gern ausführen würde, und wenn dieser es verneinte, so hatte er die Gründe hierfür auseinander zu setzen. Auf diese Weise lernte Einer vom Anderen.

Obwohl im Ganzen Ernst und künstlerische Strenge in diesen Stunden vorwalteten, so konnte der liebenswürdige Meister mitunter doch auch höchst launig und heiter werden. So brachte

---

[1]) Gegenwärtig Hof-Kirchenmusik-Director in Berlin.

[2]) Neue Berliner Musikzeitung. 1865, pag. 354.

ich ihm einmal ein Adagio eines Streichquartettes, über das er anfänglich unverholen sein Gefallen aussprach. Plötzlich jedoch hält er im Lesen inne und ruft mir zu: „Aber was haben Sie denn da gemacht, das kann ich ja bei Herrn Wittmann (so hiess einer der trefflichen Leipziger Cellisten) gar nicht verantworten. Der legt beim Beginn ihrer dreissig Takte Pausen sein Cello ganz ruhig nieder, geht in Auerbach's Keller, speist Austern, und wenn er wiederkommt, sind die dreissig Takte noch lange nicht zu Ende.“ — So kleidete er seinen Tadel, dass mir in einem Quartettsatz die Vierstimmigkeit abhanden gekommen und sich in ein Terzett aufgelöst hatte, in einen Scherz, der uns alle lachen machte und mir doch für immer ein entschiedener Wink blieb.“ Ueberhaupt wirkte Mendelssohn auch hier mehr durch Anregung, als durch directe Unterweisung, und dabei beschränkte er sich durchaus nicht auf die eigentlichen Unterrichtsstunden; er hatte es gern, wenn seine Schüler zu ihm kamen; wenn er dann Zeit hatte und, was meist der Fall, gut aufgelegt war, so liess er sich von ihnen vormusicieren, und spielte ihnen oft stundenlang selbst vor, und namentlich hierdurch wirkte er so nachhaltig auf sie ein.

Zugleich war er dabei allen ein liebreicher Freund, der ihnen mit Rath und That beistand, wo er nur konnte. Vielleicht gerade in der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit seines Wesens, mit welcher er sie gefangen nahm, liegt der Hauptgrund dafür, dass sie meist sklavisch an ihm festhielten, ihn höchstens zu copieren versuchten. Der helle Glanz seiner Erscheinung mit den grossen Erfolgen war allerdings auch zu verlockend; so bildete sich jene Schule, die in seinem Geiste zu schaffen meinte, indem sie nur seine Manier, höchstens das, was besonders glänzend an ihm war, nachzuahmen versuchte, und sie verschuldete es zum grössten Theil, dass man seine hohen Verdienste zu unterschätzen begann. Denn wenn auch seine künstlerische Bedeutung mehr zeitlich begrenzt erscheint, indem selbst die vollendeten Werke von monumentalem Werth nur Kunde geben von dem Musikempfinden ihrer Zeit, so muss er doch damit auch fördernd für die Entwickelung unserer Kunst werden. Wer von den nachstrebenden Künstlern

einen Platz im Herzen seiner Nation erringen will — und wer möchte das nicht? — der wird durch Mendelssohn am sichersten dazu geführt werden. Freilich darf er ihn dann nicht copieren wollen; wie dieser Meister muss er sich das gesammte Material seiner Kunst aneignen, zu unbeschränkter Herrschaft; wie er muss er sich fort und fort auf der wachsenden Höhe der Bildung seiner Zeit erhalten, und wenn er dann wie Mendelssohn den lebendigen Zusammenhang mit dem Leben festhält, wird er in gleicher Weise künstlerisch zu gestalten vermögen, was dort gestaltungswürdig ist, in Kunstwerken, die für alle Zeiten ihre Geltung behalten.

Anhang.

Sonette von Boccaccio.

(Uebersetzt von Felix Mendelssohn-Bartholdy.)

I.

Zog ich die Musen einst durch mein Vergehen
Hinab bis in des Pöbels Schandgemächer,
Und liess ihn ihre keuschen Reize sehen,
Zur schnöden Lust für die gemeinen Schächer: [1])

So solltet ihr mich doch nicht ferner schmähen,
Denn grausam hat Apollo schon, der Rächer,
Sich meinen Leib zum Ziele ausersehen,
Und straft mit bittern Schmerzen den Verbrecher:

Mein Wesen hat er gänzlich umgewendet,
Dass ich, mit schwerem Blei statt Luft erfüllet,
Kaum noch im Stande bin, ein Glied zu rühren.

Ich hoffe nicht mehr, dass mein Leben endet,
Längst ist ja jeder Rettungsweg verhüllet;
Allein ich weiss, Gott kann zum Heile führen.

---

[1]) Anspielung des Dichters auf sein „Decamerone".

II.

Wird Dante, wo er sei, darüber weinen,
Dass die Bedeutung seiner Hochgesänge
Eröffnet worden ist der niedern Menge,
Wie dir's bei meinem Vortrag wollte scheinen:

So müsst' ich selbst den Tadlern mich vereinen,
Ganz triebe mich dein Vorwurf in die Enge,
Wenn die Entschuldigung mir nicht gelänge:
Dass es die Fehler Andrer, nicht die meinen.

Leichtsinnig Hoffen, schwere Armuth hiessen
Mich der verfehlten Ansicht meiner Freunde
Und ihren Bitten endlich mich bequemen;

Doch lang' soll diese Freude nicht geniessen
Die Schaar elender, undankbarer Feinde
Von jedem guten, schönen Unternehmen.

III.

Ich liess das böse Volk im Meerestoben
Ohn' alle Nahrung ohne Lootsen schiffen,
Auf einem Wege den sie nicht begriffen,
Obschon sie sich als Meistersteurer loben.

Wie bald, sein Unterstes gekehrt nach Oben,
Zerschellt das schwache Fahrzeug an den Riffen!
Und, könnten sie auch schwimmen, in den Tiefen
Der Fluth seh ich sie elend bald zerstoben.

Dann schau ich von der Höhe zu, im Innern
Hohnlachend, und zum Theil werd' ich empfinden
Für Schmach und Täuschung der Vergeltung Freuden;

Und öfters will ich an des Geizes Sünden
An den verhöhnten Lorbeer sie erinnern;
So mehr' ich ihre Qualen, ihre Leiden.

Verlag von J. Guttentag (D. Collin) in Berlin.

Briefe über Musik an eine Freundin von Louis Ehlert. 2. Aufl. Geheftet 27 Sgr. Gebunden 1 Thlr. 5 Sgr.

Diese Briefe behandeln die wesentlichen Fragen und Erscheinungen, welche von Beethoven bis auf unsere Zeit das musikalische Publicum beschäftigt haben. Die Neuheit des Standpunkts sowie die aus dem gewöhnlichen Geleise heraustretende überraschend geistreiche, pikante Behandlung des Stoffs haben nicht verfehlt, Aufsehen zu erregen und dem Buche in den gebildeten, von musikalischem Interesse belebten Kreisen die grösste Theilnahme zu verschaffen.

Die Aesthetik des Klavierspiels. Von Dr. Adolph Kullak. Elegant geheftet $2^1/_6$ Thlr.

Zur Tonkunst. Abhandlungen von Ernst Otto Lindner. Geheftet 1 Thlr. 28 Sgr.

Inhalt: I. Die Entstehung der Oper. — II. Ritter Vittorio Loretto. — III. Gay's Bettleroper. — IV. Biedermann und Bach. — V. Johann Sebastian Bach's Werke. — VI. Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang. Nachträge zur Gechichte der ersten deutschen Oper.

Musikalische Studien von Wilh. Tappert. Geheftet $1^1/_2$ Thlr.

Inhalt: I. Wandernde Melodien. II. Ein Umbildungsprozess. III. Der übermässige Dreiklang. IV. Die alterirten Accorde. V. Ein Dogma. VI. Zooplastik in Tönen.

Musik und musikalische Erziehung. Von Wilh. Tappert. Geh. 16 Sgr.

Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von Ernst Guhl. 2 Bde. Geheftet 4 Thlr. $27^1/_2$ Sgr. Geb. 5 Thlr. 15 Sgr.

Dieses von der Kritik einstimmig anerkannte und empfohlene Werk enthält in seinem ersten Bande eine reiche Auswahl von Charakteristiken der berühmtesten italienischen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts. — Der zweite Band behandelt in ähnlicher Weise die hervorragendsten Künstler des 17. Jahrhunderts, z. B. die Carracci, Guido Reni, Domenichino, Guercino, Albani, Rubens, Rembrandt, Salvator Rosa u. A. m., deren kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung sowohl in den Erläuterungen zu ihren Briefen, als auch in ausführlicheren Lebens- und Charakterbildern anschaulich geschildert wird.

Die Frauen in der Kunstgeschichte von Ernst Guhl. Geheftet $1^1/_2$ Thlr. Elegant gebunden $1^5/_6$ Thlr.

Durch den Gegenstand und dessen schöne Darstellung, wie auch durch die elegante Austattung, dürfte sich wohl zunächst der Frauenwelt das vorliegende Werk empfehlen, welches das weibliche Geschlecht in seinen künstlerischen Vertreterinnen verherrlicht, aber auch der wissenschaftliche Leser wird in demselben die Resultate tiefer Forschung nicht verkennen.

Vorträge und Reden kunsthistorischen Inhalts. Von Ernst Guhl. Aus seinem Nachlasse. Geheftet 1 Thlr.

Inhalt: Das Wesen und die Bestimmung der Kunstakademien I. II. — Die Baukunst und ihr Zusammenhang mit staatlicher Entwickelung. — Das Berliner Schauspielhaus. — Der grosse Kurfürst als Begründer und Friedrich I. als Pfleger vaterländischen Kunstlebens. — Friedrich Wilhelm IV. und die Kunst. — Die heilige Familie im Verlauf der italienischen Malerei. — Palermo. —